Uma Introdução à Improvisação no Jazz

por Marc Sabatella

1992-2000 Outside Shore Music

Tradução de Cláudio Brandt

Uma Introdução à Improvisação no Jazz

por Marc Sabatella

© 1992-2000 Outside Shore Music[1] | © 2005 (Tradução) Cláudio Brandt

Uma Introdução à Improvisação no Jazz é a versão em português do livro *A Jazz Improvisation Primer*, de Marc Sabatella traduzida por Cláudio Brandt. Aqui você encontra informações sobre praticamente todos os tópicos relacionados à improvisação no jazz, da história do jazz à teoria musical e a conselhos práticos sobre como tocar em grupo. A versão original em inglês pode ser lida no site do autor, Outside Shore Music. Se você desejar uma cópia impressa da versão original em inglês, pode encomendá-la, sob o título A Whole Approach To Jazz Improvisation. (Disponível em: http://outsideshore.com/school/music/whole_approach.htm).

Nota do Tradutor

A improvisação é o coração do jazz. Tocar uma melodia e não improvisar não é jazz — por mais "jazzística" que possa soar a execução e a harmonia da música. E, tanto quanto o jazz, a arte da improvisação evoluiu na história. Daí a importância de Uma Introdução à Improvisação no Jazz (*A Jazz Improvisation Primer*), de Marc Sabatella, livro que associa a história do jazz à evolução da teoria musical por trás dessa música, e aponta para o uso dessa teoria na prática da improvisação. O livro também dá dicas de como tocar jazz em grupo, traz uma excelente discografia comentada, e muito mais. O autor colocou todo este livro gratuitamente à disposição de quem se interessa por saber mais sobre improvisação no jazz, e o mesmo ocorre com esta edição em português. Além de um excelente pianista de jazz — o que você pode atestar ouvindo um de seus discos, como Falling Grace, à venda no site http://www.outsideshore.com/marc/music/recordings.htm —, Marc Sabatella é um cara muito didático, e as explicações deste livro vão certamente ajudar a ampliar os horizontes do músico que queira dominar a teoria e a técnica por trás da improvisação de jazz, bem como daquele que, não sendo músico, aprecie o jazz e queira conhecer mais sobre o que está por trás de sua evolução musical. Esbarramos nesta tradução em diversos termos e expressões cuja versão para o português oferece, ora várias alternativas, ora nenhuma. Optamos aqui, por exemplo, por traduzir "*playing changes*" por "improvisar sobre progressões", e "*chord changes*", ou simplesmente "*changes*" por "progressão harmônica" (ou de acordes), embora esta expressão seja também conhecida como "seqüência" ou "encadeamento" harmônico (ou de acordes). E a escolha das notas para a execução de um acorde, que o músico de jazz chama em inglês de "*voicing*", virou para nós "abertura" (seguimos aqui a terminologia usada por Wilson Curia em seus excelentes livros *Manual de Improvisação* e *Harmonia Moderna e Improvisação*), embora haja quem utilize expressões como "distribuição", "posicionamento" e outros termos. "*Rhythm changes*", um tipo de progressão harmônica popularizada no jazz pela música I Got Rhythm, de George Gershwin, virou para nós a "progressão I Got Rhythm", às vezes resumida para "progressão Rhythm", mas quem a ela se refira por outros termos, ou simplesmente a mantenha sem traduzir.

Para evitar, entretanto usar múltiplas traduções, ou tomar partido de uma expressão em detrimento de outra de maneira inapelável, em muitos casos optei por manter no próprio texto as expressões em inglês, mesmo quando estas foram traduzidas ou explicadas em português. Acho que isso facilitará a procura de outros materiais na internet sobre cada um dos vários tópicos a que este livro se dedica. Optei nesta tradução por manter as cifras de acordes usadas no texto original. Assim, o leitor verá Cmaj7 para um acorde Dó com Sétima Maior, que muitas publicações brasileiras grafariam como C7M. Espero poder em breve compilar uma tabela das cifras mais usadas no jazz com suas equivalentes utilizadas pela música brasileira. Enquanto isso, achei prudente manter as cifras originais porque a maior parte das *lead sheets*, como são conhecidas as partituras de jazz, fazem uso dessas cifras. Agradeço aos amigos que me ajudaram na revisão desta tradução. Paulo Trevisani Jr. e Pedro Ramos colaboraram na fase inicial da revisão. Ion Muniz, um grande improvisador brasileiro, ajudou com vários termos da "cozinha" da música. Agradeço também aos colegas dos fóruns www.batera.com.br e www.cifras.com.br por respostas à pergunta: "como se diz isso em bom português?" Encontrando algum erro, ou tendo alguma sugestão de como eu possa melhorar esta tradução, por favor, entre em contato.

Bom proveito!
Cláudio Brandt (2005)
Tradutor

[1] © 1992-2000 The Outside Shore All rights reserved. Todos os direitos reservados. Todos los derechos reservados. Marc Sabatella | P.O. Box 147151 | Edgewater, CO 80214-7151 | United States.

Índice Geral

Prefácio 03
Objetivos 04
Uma Breve História do Jazz 06
- Os Primórdios do Jazz 06
- O Jazz das Big Bands e o Swing 07
- Bebop 08
- Cool Jazz 09
- Hard Bop 09
- Pós-Bop 09
- Free Jazz e a Vanguarda 11
- Fusion 11
- Jazz Pós-Moderno 12
- O Presente 12

Fundamentos do Jazz 13
- Estrutura 13
  - O Suíngue do Jazz 14
    - Definição 14
    - Praticando Suíngue 14
  - Criatividade 15
    - O Processo Criativo 15
    - A Improvisação 16

Relações Acorde/Escala 17
- Teoria Básica 17
  - Intervalos 17
  - Escalas Maiores e Menores 18
  - Acordes 18
  - O Círculo das Quintas 19
- Harmonia da Escala Maior 20
  - Escala Maior 20
  - Modo Dórico 20
  - Modo Frígio 21
  - Modo Lídio 21
  - Modo Mixolídio 21
  - Escala Menor 22
  - Modo Lócrio 22
- Harmonia da Escala Menor Melódica 22
  - Frígio com Sexta Maior 23
  - Lídio Aumentado 23
  - Lídio Dominante 23
  - Quinto Modo 23
  - Lócrio com Segunda Maior 23
  - Escala Alterada 23
- Escalas Simétricas 24
  - Escalas de Tons Inteiros 24
  - As Escalas Diminutas 25
- Escalas Pentatônicas 25
- Escalas Derivadas 26
  - A Escala de Blues 26
  - Escalas Menores 27
  - Escalas Bebop 27
  - Escalas Sintéticas 27
- Quadro de Acordes/Escalas 28

Aplicando a Teoria à Improvisação 28
- Desenvolvimento Melódico 29
  - Intensidade 29
  - Construção de Frases 29
- Improvisando Sobre Uma Progressão Harmônica 30
  - ii-V 30
    - Tonalidade Maior 31
    - Tonalidade Menor 31
  - Blues 32
  - Progressão *I Got Rhythm* 33
  - Progressão Coltrane 34
- Improvisação Modal 36
- Cromatismo 37
- Improvisação Atonal 38
- Improvisação Livre 39

Acompanhamento 40
- Instrumentos Harmônicos 40
  - Aberturas de Acordes 40
    - Aberturas 3/7 40
    - Aberturas Quartais 42
    - Poliacordes e Aberturas de Estrutura Superior 43
    - Aberturas de Posição Fechada e Abertutras Drop 44
    - Outras Aberturas Baseadas em Escalas 44
  - Rearmonização 45
  - Acompanhamento Rítmico 46

Baixo 47
Linhas de Baixo 47
Baixo Pedal 47
Contraponto 48
Outros Padrões de Baixo 48
Bateria 49
Outros Instrumentos 50
Tocando em Grupo 51
Organização 51
Lidando com Problemas 53
Ouvindo Analiticamente 53
Quebrando as Regras 54
Bibliografia Comentada 54
Fakebooks 54
Livros Didáticos 55
História e Biografia 58
Discografia Comentada 59
Recomendações Básicas 59
Discos 59
Standards do Jazz 63

Prefácio

Esta Introdução começou como uma tentativa de juntar algumas respostas a perguntas geralmente levantadas por iniciantes em improvisação que participam do fórum rec.music.bluenote na Internet. No processo de agrupar o texto, entretanto, ele gradualmente ganhou volume até virar um tratado abrangente, que esperamos que seja adequado como um guia inicial para o aprendizado da improvisação de jazz.

À medida que ampliava o escopo deste trabalho, de uma simples página com perguntas e respostas para o que ele é hoje, um dos meus objetivos foi torná-lo útil também a pessoas que não tenham a intenção de se tornar músicos de jazz, mas que queiram aumentar sua compreensão dessa música para poder melhor apreciá-la. Alguns ouvintes preferem não saber o que há por dentro da música, considerando-a, nesse aspecto, na mesma categoria das lingüiças, mas sinceramente acredito que o prazer que se tem ouvindo música pode quase sempre ser elevado por uma melhor compreensão dela.

Esta Introdução pressupõe que o leitor tenha certa familiaridade com conceitos básicos de terminologia e notação musical, mas não mais do que o que se espera ter aprendido em umas poucas aulas de música na infância. A partir dessa fundação, esta Introdução gradualmente aprofunda-se em teoria relativamente avançada. A quantidade de informação apresentada aqui pode parecer intimidadora para os apreciadores de jazz que não são músicos, exceto talvez os mais ambiciosos dentre eles, mas acredito que o estudo valha bem a pena.

A teoria discutida nesta Introdução pode facilmente tomar centenas de páginas para ser coberta adequadamente, e deve ser acompanhada de transcrições de exemplos musicais e trechos de solos conhecidos. Entretanto, não é minha intenção aqui escrever o Grande Manual Universal de "Como Tocar Jazz" (informe-se abaixo, entretanto, sobre o CD-ROM que estou desenvolvendo). Pense nesta Introdução mais como uma iniciação ao assunto, ou como um levantamento dos vários tópicos a serem cobertos por outros textos. Eu acho também que a improvisação no jazz não pode ser entendida ou completamente dominada sem uma compreensão da história do jazz, por isso incluí um capítulo sobre essa história. Novamente, meu tratamento aqui é um tanto superficial, e deve ser considerado somente como um levantamento introdutório.

Pode-se argumentar que, em vez de ler esta Introdução, talvez fosse melhor que o leitor simplesmente lesse um livro sobre a história do jazz e outro sobre teoria. Há provavelmente alguma verdade nessa afirmação. Entretanto, esta Introdução tenta relacionar essas abordagens de uma maneira que não dá para ser feita por textos isolados, para passar a você uma ampla idéia do que afinal é a improvisação no jazz. Ela também adota uma visão menos pedante do que a maioria dos textos sobre improvisação, estimulando você a encontrar sua própria voz, em vez de meramente ensinar-lhe como tocar as notas "certas". Acho que você vai sentir que a história, as teorias e as técnicas abordadas neste livro dão um bom passo no sentido de explicar o que está por trás da maior parte do jazz que você ouve, mas não são necessariamente suficientes por si sós para permitir que você reproduza ou mesmo analise completamente esse jazz. Se este livro apontar a qualquer leitor uma direção certa, encorajá-lo a consultar textos mais abrangentes, ou motivá-lo a tomar algumas aulas ou fazer um curso, então ele terá sido bem-sucedido.

Como esta Introdução foi escrita antes do advento da Web, antes da era de gráficos online e do som na Internet, ela é todo texto. Isso é chato, já que torna as seções sobre acordes, escalas e aberturas de acordes muito mais confusas do que elas merecem ser. Ela também resulta numa discussão muito técnica e seca sobre uma forma artística tão livre e criativa como é o jazz. Seria legal poder destinar esta Introdução ao iniciante em improvisação mais típico, o aluno do ensino médio ou superior que não é necessariamente muito inclinado para a técnica. Exemplos musicais sem dúvida me ajudariam a expor alguns argumentos que provavelmente estão hoje passando despercebidos numa excessiva verbalização. Além disso, acho que usar exemplos para enxugar partes das explicações mais entediantes me ajudaria a focar um pouco mais esta Introdução. Até certo ponto, realizei isso ao tornar disponível a versão impressa deste texto, chamada A Whole Approach To Jazz Improvisation.

Eu comecei a fazer uma versão multimídia desta Introdução em CD-ROM, que se chamará *A Jazz Improvisation Almanac*. Ela incluirá hipertexto, gráficos e som. E também será bem expandida; provavelmente na ordem de três vezes a quantidade de texto desta Introdução, além de todos os exemplos que conseguir incluir. Entretanto, este projeto foi suspenso depois que me dei conta que havia mordido mais do que conseguia mastigar. Você pode dar uma olhada no que existe dele online (em inglês) [http://www.outsideshore.com/school/music/almanac.htm]. (e tem um bom bocado).

Qualquer pessoa interessada em ajudar o projeto da versão em CD-ROM pode me contactar diretamente. Se você tiver qualquer sugestão para o meu projeto de CD-ROM ou qualquer outro comentário ou retorno para mim sobre esta Introdução, por favor me avise. Minha página na Web está em http://www.outsideshore.com/. Também posso ser achado no endereço postal encontrado no fim desta página.

A primeira edição desta Introdução não continha nenhuma indicação de copyright, mas está coberta de qualquer maneira pela legislação internacional de direito autoral e pela Convenção de Berna. Esta edição traz uma declaração explícita de copyright. Você pode navegar livremente este texto online, mas peço-lhe que não tente baixar e imprimir esta versão.

Por fim, gostaria de agradecer algumas pessoas que contribuíram para esta Introdução. Solomon Douglas, Jonathan Cohen e Sue Raul revisaram os rascunhos iniciais e me deram muitas sugestões boas, a maioria das quais foi incorporada na primeira edição. Jonathan também contribuiu com algum material para a discussão sobre música modal. Desde que a primeira edição ficou disponível, milhares de pessoas a leram. Recebi muitos comentários e tentei incorporar tantas sugestões quanto possível. Seria difícil listar todas as pessoas que me deram retorno, mas eu gostaria de agradecer especialmente a Russ Evans, Jos Groot, Jason Martin Levitt, Scott Gordon, Jim Franzen e David Geiser.

Objetivos

Do ponto de vista desta Introdução, somos todos músicos. Alguns de nós podem ser músicos no tocar, enquanto a maioria de nós somos músicos no ouvir. A maioria daqueles também são como estes. Tentarei usar as expressões músico e ouvinte respectivamente, em vez dos termos músico e não-músico, quando me referir ao meu público. Esta Introdução é voltada basicamente para músicos que queiram aprender improvização de jazz. Ela também se destina aos ouvintes do jazz que queiram ampliar sua compreensão desse gênero musical. Acredito que todos os músicos e ouvintes possam se beneficiar de uma compreensão maior do jazz, já que esta pode levar a uma melhor apreciação dessa música.

Pressupomos em muitas partes no decorrer desta Introdução que o leitor tenha alguns conhecimentos básicos de música, como certa familiaridade com a notação musical padrão. É altamente recomendável que você tenha acesso a um piano e saiba tocar nele exemplos simples. Os músicos devem já possuir um conhecimento técnico básico de seus instrumentos para poder ganhar o máximo com esta Introdução. Os músicos ouvintes devem fazer um esforço para suportar as discussões mais técnicas e não se deixar desanimar por causa de detalhes que pareçam estar muito fora de seu alcance.

Esta Introdução tem três objetivos principais. Eles são: ensinar a você a linguagem do jazz, aumentar a sua compreensão do jazz como ele é tocado por outros músicos, e, para os músicos, fazer você começar a improvisar. A linguagem do jazz é basicamente uma linguagem de estilos, história e teoria musical. Ela é a linguagem que você vê nos textos que acompanham os álbuns de jazz, em entrevistas e livros universitários, e contém termos como "bebop", "Trane", e "lídio dominante". Aprender esta linguagem também vai dar a você uma base para a compreensão da música em si.

Embora seja com certeza possível gostar de John Coltrane sem entender nada de teoria musical, um conhecimento funcional de harmonia pode dar a você uma nova base para a apreciação da música. Também é possível improvisar sem muita bagagem teórica, mas as histórias de músicos famosos que não conseguiam ler partitura são geralmente muito exageradas, e acredito que a capacidade de tocar de qualquer músico pode ser aperfeiçoada com a aprendizagem de mais teoria.

Esboço

Esta Introdução está organizada como uma série de passos para se virar um músico de jazz melhor, seja como um músico, seja como um ouvinte mais bem informado. A maioria das etapas é voltada para o músico que toca, mas o músico ouvinte é estimulado a tentar tocar tantos dos exemplos apresentados quanto possível. Isso deve ajudar você a sensibilizar o seu ouvido e a reconhecer aspectos musicais do jazz que talvez não conseguisse reconhecer de outra maneira. Os passos apresentados nesta Introdução são:

- Ouvir a muitos estilos diferentes de jazz
- Entender os fundamentos do jazz
- Aprender as relações acorde/escala
- Aprender como utilizar a teoria na improvisação de jazz
- Aprender como acompanhar outros solistas
- Tocar em grupo
- Ouvir analiticamente
- Romper as regras

Cada uma dessas etapas será descrita em mais detalhe mais adiante. Parte do material apresentado aqui é muito básico, e parte dele é um tanto avançado. Aqueles que já ouviram muito jazz, mas não são músicos, provavelmente acharão as explicações sobre história do jazz simplistas, e as discussões teóricas, assustadoras. Outros podem ficar impacientes com explicações de conceitos tão básicos como a escala maior, mas ficarão embaralhados com o número e a variedade de músicos discutidos. Você pode estar se perguntando por que uma gama tão vasta de informações foi espremida nesta Introdução. Acredito que, para se compreender a improvisação de jazz, é necessário entender a história, a teoria e as técnicas do jazz. Penso que é importante fundir esses caminhos para que se possa desenvolver uma compreensão ampla.

Outros Materiais

Esta Introdução não é a única fonte de informação que você pode ou deve utilizar para aprender improvisação de jazz. Há livros escritos por Jerry Coker, David Baker e outros autores que podem ser usados como um auxílio no aprendizado da improvização jazzística. Alguns desses livros são relativamente básicos e não cobrem tanto material quanto esta Introdução. Outros são bem avançados, e esta Introdução, esperamos, dará a bagagem necessária para se enfrentar esses textos.

Além de livros sobre jazz, um outro material importante para os músicos é o *fakebook*. Um fakebook geralmente contém a partitura de centenas de músicas, mas apresenta somente a melodia, a letra se for o caso, e as cifras dos acordes. Uma descrição de alguns dos fakebooks disponíveis no mercado pode ser encontrada na Bibliografia Comentada.

Quando se está praticando, é geralmente útil tocar junto com uma seção rítmica (piano, baixo e bateria). Isso, é claro, nem sempre está ao alcance. Jamey Aebersold criou uma série de álbuns "play-along" para solucionar este problema. Estes discos, cassetes ou CDs vêm com livros contendo a partitura, no formato fakebook, das músicas do álbum. As gravações contêm somente o acompanhamento, sem melodias ou solos. Tocá-los é com você. O piano e o baixo estão em canais diferentes do som estéreo, de modo que possam ser desligados individualmente se você toca um desses instrumentos. Eu recomendo que todos os músicos consigam alguns desses álbuns. Os anúncios aparecem na revista Down Beat. (N.T.: O Volume 1 da série de livros/discos play-along de Aabersold foi editado em português e está à venda em livrarias brasileiras.)

Outra opção é o programa de computador Band-In-A-Box. Esse programa roda em várias plataformas diferentes. Ele permite que você digite as cifras dos acordes de uma música, e aí ele gera as partes de uma seção rítmica e pode tocá-las, via porta MIDI, por meio de um sintetizador, como um teclado eletrônico. Ele na verdade faz um trabalho muito bom de gerar partes realistas, e se o seu teclado puder gerar sons realistas, talvez você nem consiga perceber que não está tocando com uma gravação de uma seção rítmica de verdade. Há discos há venda que contêm centenas de músicas já gravadas neste programa. Os anúncios aparecem na revista Keyboard.

Uma Breve História do Jazz

Ouvir outros músicos de jazz é de longe a atividade isolada mais importante que você pode fazer para aprender sobre improvização de jazz. Do mesmo modo que não há palavras que possam jamais descrever como é uma pintura de Monet, nenhuma introdução que eu escreva irá descrever como é o som de Charlie Parker. Embora seja importante para um músico criar seu próprio estilo, isso não deve ser feito em isolamento. Você precisa estar a par do que outros fizeram antes de você. Estando estabelecida a importância de ouvir, a pergunta que fica é: "Que devo ouvir?" O mais provável é que você já tenha alguma noção dos músicos de jazz de que gosta. Geralmente, você pode começar com um músico e a partir dele ampliar o círculo. Por exemplo, o primeiro músico de jazz que eu escutei bastante foi o pianista Oscar Peterson.

Depois de comprar uma meia dúzia de discos dele, descobri que também gostava de alguns dos músicos com quem ele tocava, como os trompetistas Freddie Hubbard e Dizzy Gillespie, e comecei a comprar os discos deles também. Daí, ouvindo o pianista Herbie Hancock tocar com Hubbard, descobri uma nova direção a explorar, uma que me levou ao trompetista Miles Davis, e dele ao saxofonista John Coltrane, e esse processo continua até hoje. Parte do objetivo desta Introdução é tentar guiar você em suas audições. O que se segue é uma breve história do jazz, com menção de muitos músicos e discos importantes. Observe que o assunto história do jazz gerou volumes inteiros. Alguns desses estão listados na bibliografia.

Esta Introdução faz uma rápida apresentação dos principais períodos e estilos do jazz. Há muita superposição nas eras e estilos descritos. As últimas seções sobre história do jazz são baseadas basicamente em princípios desenvolvidos dos anos 40 até os 60. Esta música é às vezes chamada de corrente principal do jazz (*mainstream* ou *straightahead* em inglês). A biblioteca pública de sua cidade pode ser uma fonte valiosa para se conhecer músicos com os quais você não está familiarizado. Você também deve trocar discos com amigos. Gravar discos ou CDs para o uso de outras pessoas é obviamente, entretanto, uma violação dos direitos autorais, e isso desvaloriza a recompensa econômica dos músicos. Você deve usar a biblioteca e as coleções de discos de outras pessoas para ter uma idéia do que você gosta e aí sim comprar o que você quiser.

Lista dos “Dez Melhores”

Certamente ninguém espera que você saia correndo e compre os discos de todos os artistas mencionados neste texto. Em geral, os artistas descritos primeiro e em maior detalhe dentro de cada estilo é considerado o mais importante. Uma lista do tipo "Os Dez Melhores", razoavelmente consensual, com representantes de vários estilos e instrumentos, teria Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, Charlie Parker, Art Blakey, Charles Mingus, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane e Ornette Coleman. Eles estão entre os verdadeiros gigantes do jazz. Depois disso, os gostos pessoais começam a entrar em cena.

Os Primórdios do Jazz (c.1920 /1930...)

Louis Armstrong

As gravações mais antigas de jazz fáceis de encontrar são dos anos 20 e do começo dos anos 30. O trompetista e vocalista **Louis Armstrong** ("Pops", "Satchmo") foi de longe a figura mais importante desse período. Ele tocava com os grupos chamados Hot Five e Hot Seven; qualquer gravação que você puder encontrar desses grupos é recomendada. O estilo desses grupos, e de muitos outros desse período, geralmente é chamado de jazz de **Nova Orleans** ou **Dixieland**. Ele é caracterizado pela improvisação coletiva, em que todos os músicos tocam simultaneamente linhas melódicas improvisadas dentro da estrutura harmônica da música. Louis, como cantor, é tido como o inventor do *scat*, em que o vocalista usa sílabas sem sentido para cantarolar linhas melódicas improvisadas. Outros músicos notáveis do jazz de Nova Orleans ou Dixieland são o clarinetista Johnny Dodds, o saxofonista soprano Sidney Bechet, o trompetista King Oliver e o trombonista Kid Ory.

Outros estilos populares desse período são várias formas de jazz no piano, entre eles o *ragtime*, o *Harlem stride*, e o *boogie-woogie*. Esses estilos são na verdade bem distintos uns dos outros, mas todos os três são caracterizados por linhas rítmicas e percussivas para a mão esquerda e linhas velozes e cheias para a mão direita. Scott Joplin e Jelly Roll Morton foram pioneiros do ragtime. Fats Waller, Willie "The Lion" Smith e James P. Johnson popularizaram o padrão stride para mão esquerda (baixo, acorde, baixo, acorde);

Albert Ammons e Meade Lux Lewis desenvolveram isso nos padrões mais rápidos de movimento da mão esquerda do boogie-woogie. Earl "Fatha" Hines foi um pianista especialmente conhecido por sua mão direita, com a qual freqüentemente, em vez de tocar acordes cheios ou arpejos, tocava linhas puramente melódicas, típicas dos sopros. Isso virou um lugar-comum desde então. Art Tatum é considerado por muitos como o maior pianista de jazz de todos os tempos; ele foi certamente um dos mais bem dotados tecnicamente, e suas descobertas harmônicas abriram caminho para muitos que vieram depois dele. Ele é às vezes considerado um precursor do bebop.

Art Tatum

O Jazz das Big Bands e o Swing (c. 1938/1943...)

Embora as *big bands*, como são chamadas as orquestras de jazz, sejam normalmente associadas a uma era ligeiramente posterior, havia várias dessas orquestras tocando durante os anos 20 e o começo dos 30, entre elas a de Fletcher Henderson. Bix Beiderbecke foi um solista de corneta que tocava com várias bandas e era considerado uma lenda em sua época.

Count Basie's band, with singer Jimmy Rushing, 1943

Os meados dos anos 30 trouxeram a Era do Swing e o surgimento das big bands como a música popular do momento.

Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Duke Ellington e Count Basie regeram algumas das orquestras mais conhecidas.Houve também algumas importantes gravações de pequenos grupos de swing durante os anos 30 e 40.

Essas diferiam dos pequenos grupos anteriores porque faziam muito pouca improvisação coletiva. A música enfatizava o solista individual. Goodman, Ellington e Basie gravaram com freqüência nesses arranjos de pequenos grupos. Entre os importantes saxofonistas dessa era estão Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Lester Young, Coleman Hawkins e Ben Webster. Entre os trompetistas estão Roy Eldridge, Harry "Sweets" Edison, Cootie Williams e Charlie Shavers. Entre os pianistas, temos Ellington, Basie, Teddy Wilson, Erroll Garner e Oscar Peterson; na guitarra, Charlie Christian, Herb Ellis, Barney Kessell e Django Reinhardt; no vibrafone, Lionel Hampton; entre os principais baixistas estão Jimmy Blanton, Walter Page e Slam Stewart; bateristas, Jo Jones e Sam Woodyard.

Charlie Christian

Billie Holiday

Ella Fitzgerald

Billie Holiday, Dinah Washington e Ella Fitzgerald foram importantes cantoras dessa era. A maioria desses músicos gravava em pequenos grupos, bem como com grandes orquestras de jazz. Os estilos desses músicos pode ser melhor resumido dizendo-se que eles se concentraram basicamente em tocar melodicamente, no molejo do suíngue, e no desenvolvimento da sonoridade individual. O blues foi, como em muitos outros estilos, um importante elemento dessa música.

Bebop (c. 1945...)

Charlie "Bird" Parker

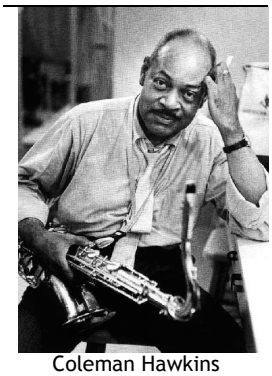
O nascimento do bebop nos anos 40 é geralmente considerado um marco do começo do jazz moderno. Esse estilo surgiu diretamente dos pequenos grupos de swing, mas deu uma ênfase muito maior à técnica e a harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis. Boa parte da teoria a ser discutida mais adiante nesta Introdução deriva diretamente das inovações desse estilo. O sax alto **Charlie "Bird" Parker** foi o pai desse movimento e o trompetista **Dizzy Gillespie** ("Diz") foi seu principal cúmplice. Dizzy também regeu uma big band e ajudou a introduzir a música afro-cubana, inclusive ritmos como o mambo, para públicos americanos, por meio de seu trabalho com percussionistas cubanos. Mas foram as gravações em quinteto e outros grupos pequenos com Diz e Bird que formaram a fundação do bebop e da maioria do jazz moderno. Embora, como nos estilos anteriores, muito se tenha usado do blues e da música popular da época, inclusive canções de George Gershwin e Cole Porter, as composições originais dos músicos de bebop começaram a divergir da música popular pela primeira vez, e o bebop, especialmente, não tinha intenção de ser uma música para dançar. As composições geralmente tinham andamentos rápidos e difíceis seqüências de colcheias. Muitos dos standards do bebop são baseados em progressões de acordes de outras músicas populares, como "I Got Rhythm", "Cherokee" ou "How High The Moon". As improvisações eram baseadas nas escalas subentendidas nesses acordes, e as escalas usadas incluíam alterações como a quinta bemol. O desenvolvimento do bebop levou a novas abordagens de acompanhamento, bem como de solo. Bateristas começaram a depender menos do bumbo e mais do prato de condução e do chimbal. Baixistas tornaram-se responsáveis por manter a pulsação rítmica, passando a tocar quase que exclusivamente uma linha do baixo que consistia principalmente de semínimas enquanto marcavam a progressão harmônica. Os pianistas puderam usar um toque mais leve, e em especial suas mãos esquerdas não eram mais obrigadas a definir a pulsação rítmica ou a tocar a nota fundamental dos acordes.

Dizzy Gillespie

Além disso, a forma padrão do jazz moderno tornou-se universal. Os músicos tocavam o tema ("the head") de uma peça, geralmente em uníssono, daí revezavam tocando solos baseados na progressão de acordes da peça, e finalmente tocavam a melodia novamente. A técnica de trocar quatro compassos, em que os solistas revezavam frases de quatro compassos entre si ou com o baterista, também virou lugar-comum. O formato padrão de quarteto e quinteto (piano, baixo, bateria; saxofone e/ou trompete) usado no bebop mudou muito pouco desde os anos 40.

Muitos dos músicos das gerações anteriores ajudaram a abrir o caminho para o bebop. Entre esses músicos estão Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Christian, Jimmy Blanton e Jo Jones. Young e Hawkins especialmente são geralmente considerados dois dos mais importantes músicos dessa empreitada. Entre outros notáveis músicos do bebop estão os saxofonistas Sonny Stitt e Lucky Thompson, os trompetistas Fats Navarro, Kenny Dorham e Miles Davis, os pianistas Bud Powell, Duke Jordan, Al Haig e Thelonious Monk, o vibrafonista Milt Jackson, os baixistas Oscar Pettiford, Tommy Potter e Charles Mingus e bateristas como Max Roach, Kenny Clarke e Roy Haynes. Miles, Monk e Mingus fizeram avanços posteriores nas eras pós-bebop, e a música deles será abordada mais adiante.

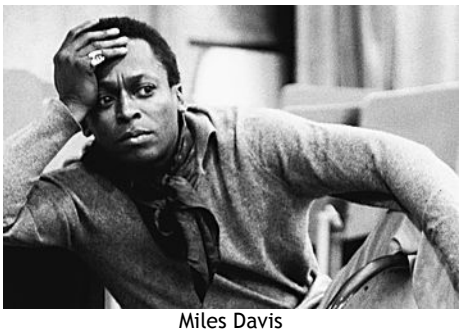
Lester Young


Coleman Hawkins

Roy Eldridge

Thelonious Monk e Bud Powell (964)

Cool Jazz

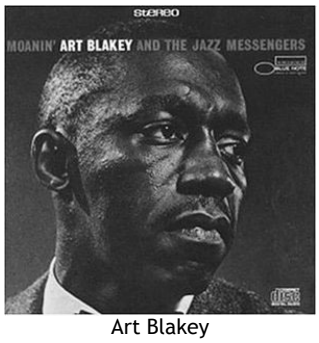

Miles Davis

Embora **Miles Davis** tenha aparecido primeiro em gravações bebop de Charlie Parker, sua primeira sessão importante como um líder de banda foi chamada The Birth Of The Cool. Um álbum contendo todas as gravações desse grupo está à venda. O estilo *cool jazz* foi descrito como uma reação contra os andamentos acelerados e as complexas idéias melódicas, harmônicas e rítmicas do bebop. Essas idéias foram apreendidas por muitos músicos da Costa Oeste americana, e esse estilo por isso também é chamado *West Coast jazz*. Essa música é geralmente mais relaxada que o bebop.

Entre os outros músicos do estilo cool estão os saxofonistas Stan Getz e Gerry Mulligan e o trompetista Chet Baker. Stan Getz também leva o crédito pela popularização de estilos brasileiros, como a bossa nova e o samba, nos Estados Unidos. Esses estilos e alguns poucos outros estilos latino-americanos são às vezes chamados coletivamente de *jazz latino*. Muitos grupos do estilo cool jazz não usam um piano e contam, em vez disso, com o contraponto e a harmonização entre os instrumentos de sopro, geralmente o saxofone e o trompete, para delinear as progressões de acordes. Entre os grupos liderados por pianistas que saíram dessa escola estão os de Dave Brubeck (com Paul Desmond no saxofone), Lennie Tristano (com Lee Konitz e Warne Marsh no saxofone) e o Modern Jazz Quartet ou MJQ (com John Lewis no piano e Milt Jackson no vibrafone), que também utiliza elementos de música clássica. A incorporação de música clássica no jazz é geralmente chamada de terceira corrente, ou *third stream*.

Hard Bop

Naquilo que foi descrito como ou uma extensão do bebop ou uma revolta contra o cool jazz, um estilo de música conhecido como *hard bop* desenvolveu-se nos anos 50. Esse estilo também desprezou as melodias tecnicamente exigentes do bebop, mas o fez sem abandonar a intensidade. Ele fez isso mantendo a pulsação rítmica do bebop e ao mesmo tempo incluindo uma saudável dose de blues e da música gospel. **Art Blakey** And The Jazz Messengers foram, durante décadas, o expoentes mais conhecido desse estilo. Muitos músicos foram criados na chamada "Universidade de Blakey". Nos primeiros grupos de Blakey estiveram o pianista Horace Silver, o trompetista Clifford Brown e o saxofonista Lou Donaldson.



Art Blakey

Clifford Brown também dividiu a liderança de um grupo com Max Roach que é considerado um dos melhores quintetos da história do jazz. Vários álbuns desses grupos estão à venda atualmente e todos são recomendados. Miles Davis também gravou vários álbuns nesse estilo durante o começo dos anos 50. Também houve vários grupos liderados por, ou com a participação de, organistas que vieram dessa escola, com ainda mais influência do blues e da música gospel. O organista Jimmy Smith e o sax tenor Stanley Turrentine foram músicos conhecidos desse gênero.

Pós-Bop

O período que vai de meados dos anos 50 até meados dos anos 60 representa o apogeu do moderno jazz mainstream. Muitos daqueles que hoje são considerados como entre os maiores de todos os tempos alcançaram a fama nessa época.

Miles Davis teve quatro grupos importantes durante esse período. O primeiro tinha John Coltrane ("Trane") no saxofone tenor, Red Garland no piano, Paul Chambers no baixo e "Philly" Joe Jones na bateria. Esse grupo é às vezes considerado o melhor grupo de jazz de todos os tempos. A maioria de seus álbuns está à venda atualmente, entre eles a série com Workin'..., Steamin'..., Relaxin'... e Cookin' with the Miles Davis Quintet. Miles aperfeiçoou seu modo brando de tocar baladas com esse grupo e a seção rítmica foi considerada por muitos como o melhor suíngue do jazz. O segundo grupo importante de Miles surgiu com a incorporação do sax alto Julian "Cannonball" Adderly e a substituição de Garland por Bill Evans ou Wynton Kelly e a substituição de Jones por Jimmy Cobb. O álbum Kind Of Blue, desse grupo, é o ponto alto da maioria das listas de discos favoritos de jazz. O estilo básico desse grupo é chamado modal, porque ele conta com

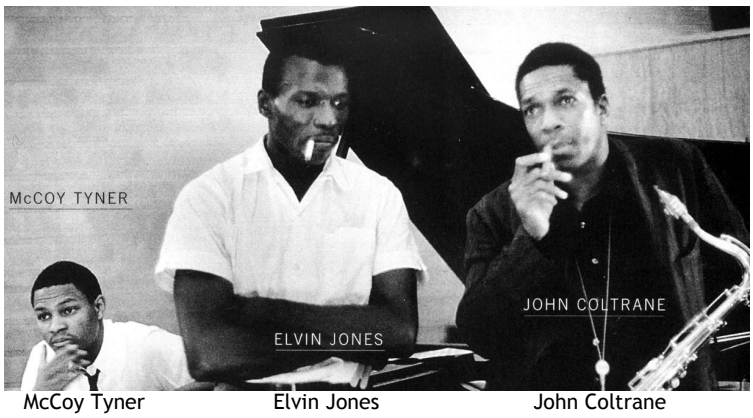
músicas escritas em torno de escalas simples ou modos que geralmente duram muitos compassos cada, ao contrário das harmonias rapidamente mutantes dos estilos derivados do bebop.

Bill Evans

O terceiro grupo de Miles dessa era foi na verdade a orquestra de Gil Evans. Miles gravou vários álbuns clássicos com Gil, inclusive o Sketches Of Spain. O quarto grupo importante de Miles desse período tinha Wayne Shorter no saxofone, Herbie Hancock no piano, Ron Carter no baixo e Tony Williams na bateria. As primeiras gravações desse grupo, inclusive Live At The Plugged Nickel, bem como o primeiro My Funny Valentine, com George Coleman no saxofone no lugar de Wayne Shorter, apresentam principalmente versões inovadoras de standards do jazz.

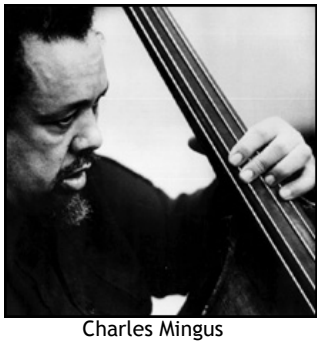
Discos posteriores, como Miles Smiles e Nefertiti, consistem de músicas originais, inclusive várias de Wayne Shorter, que em boa parte transcendem as harmonias tradicionais. Herbie Hancock desenvolveu uma nova abordagem de harmonização que era baseada tanto na sonoridade quanto em qualquer fundamento teórico convencional.

John Coltrane é um outro gigante desse período. Além de tocar com Miles, ele gravou o álbum Giant Steps, em seu próprio nome, que mostrou que ele era um dos músicos tecnicamente mais bem dotados e harmonicamente mais avançados do pedaço. Depois de deixar Miles, ele formou um quarteto com o pianista McCoy Tyner, o baterista Elvin Jones e vários baixistas, para finalmente se fixar em Jimmy Garrison. O modo de Coltrane tocar com esse grupo mostrou que ele era um dos músicos mais intensamente emocionais da parada.



McCoy Tyner Elvin Jones John Coltrane

Tyner também é uma voz importante em seu instrumento, apresentando um ataque muito percussivo. Elvin Jones é um mestre da intensidade rítmica. Esse grupo evoluiu constantemente, desde o relativamente pós-bop do My Favorite Things ao modal altamente energizado de A Love Supreme, e à excepcional vanguarda de Meditations e Ascension.


Charles Mingus

Charles Mingus foi outro líder influente durante esse período. Seus pequenos grupos tendiam a ser menos estruturados do que outros, o que dava mais liberdade a músicos individuais, embora Mingus também dirigisse conjuntos maiores em que a maioria das peças era escrita na pauta. As composições de Mingus para pequenos grupos eram com freqüência somente rascunhos, e os músicos tinham suas partes às vezes compostas ou arranjadas literalmente no tablado, com Mingus dando direções aos músicos. Eric Dolphy, que toca sax alto, clarineta baixo e flauta, foi um dos pilares dos grupos de Mingus. Seu modo de tocar era geralmente descrito como angular, o que quer dizer que o intervalo em suas linhas eram freqüentemente grandes saltos, ao contrário das linhas escalares, que consistem principalmente de intervalos de um tom. O álbum Charles Mingus Presents Charles Mingus, em que Dolphy toca, é um clássico.

Thelonious Monk

Thelonious Monk é geralmente visto como um dos mais importantes compositores do jazz, além de ser tido como um pianista altamente original. O modo de ele tocar é mais espaçado do que o da maioria de seus contemporâneos. Entre seus álbuns estão Brilliant Corners e Thelonious Monk With John Coltrane. O pianista Bill Evans era conhecido como um dos músicos mais sensíveis para tocar baladas, e seus álbuns com trio, especialmente Waltz For Debby, com Scott LaFaro no baixo e Paul Motian na bateria, são modelos da integração em trio. O sax tenor Sonny Rollins rivalizava com Coltrane em popularidade e gravou muitos álbuns sob seu próprio nome, inclusive Saxophone Colossus e The Bridge, que também tinha Jim Hall na guitarra. Sonny também gravou com Clifford Brown, Miles Davis, Bud Powell, Thelonious Monk e outros gigantes.

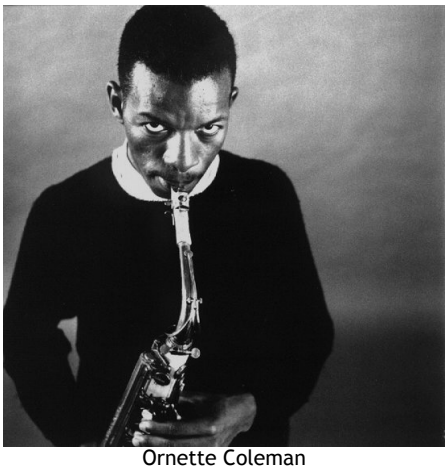
Wes Montgomery foi um dos mais influentes guitarristas do jazz. Ele geralmente tocava em grupos com um organista, e tinha um som particularmente comovedor. Ele também popularizou a técnica de tocar solos em oitavas. Entre seus primeiros álbuns estão o Full House. Álbuns posteriores foram mais comerciais e menos bem-vistos.

Wes Montgomery

Entre outros músicos que valem a pena destacar dessa era estão os saxofonistas Jackie McLean, Dexter Gordon, Joe Henderson e Charlie Rouse; os trompetistas Freddie Hubbard, Lee Morgan, Woody Shaw e Booker Little; os trombonistas J. J. Johnson e Curtis Fuller; o clarinetista Jimmy Guiffre; os pianistas Tommy Flanagan, Hank Jones, Bobby Timmons, Mal Waldron, Andrew Hill, Cedar Walton, Chick Corea e Ahmad Jamal; o organista Larry Young; os guitarristas Kenny Burrell e Joe Pass; o guitarrista e gaitista Toots Thielemans; o vibrafonista Bobby Hutcherson; os baixistas Ray Brown, Percy Heath, Sam Jones, Buster Williams, Reggie Workman, Doug Watkins e Red Mitchell; os bateristas Billy Higgins e Ben Riley; e os vocalistas Jon Hendricks, Eddie Jefferson, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abbey Lincoln e Shirley Horn. Big bands como as de Woody Herman e Stan Kenton também se destacaram.

Free Jazz e a Vanguarda

Durante estas mesmas décadas dos anos 50 e 60, alguns músicos levaram o jazz para direções mais exploratórias. Os termos *free jazz* e vanguarda são geralmente usados para descrever essas atitudes, em que as formas tradicionais, harmonia, melodia e ritmo, foram estendidas consideravelmente, ou até abandonadas. O saxofonista Ornette Coleman e o trompetista Don Cherry foram pioneiros desse tipo de música em álbuns como The Shape Of Jazz To Come e Free Jazz. O primeiro, bem como vários outros gravados com um quarteto que também tinha ou Scott LaFaro ou Charlie Haden no baixo, e ou Billy Higgins ou Ed Blackwell na bateria, ainda retêm a atmosfera básica do jazz dos pequenos grupos do pós-bop tradicional, com solistas alternando sobre uma linha de baixo e uma batida suingada de bateria. Esse estilo é às vezes conhecido como *freebop*. O álbum Free Jazz foi um trabalho mais cacofônico, que apresentava improvisação coletiva.


Ornette Coleman

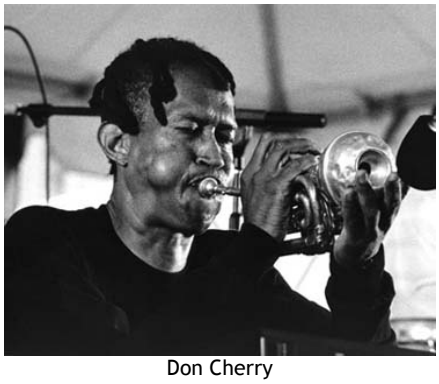
Outra grande figura da vanguarda do jazz foi o pianista Cecil Taylor. A maneira de ele tocar é muito percussiva, e inclui agrupamentos dissonantes de notas e rápidas passagens técnicas que não parecem ser baseadas em nenhuma harmonia ou pulsação rítmica em particular. John Coltrane, como já foi mencionado, mergulhou na vanguarda em meados dos anos 60. Álbuns como Ascension e Interstellar Space mostram Coltrane absorvendo tanto Free Jazz quanto os trabalhos de Cecil Taylor. Grupos posteriores de Coltrane tinham a mulher dele, Alice, no piano e Rashied Ali na bateria, bem como Pharoah Sanders no saxofone tenor. Ele também gravou o álbum The Avant Garde, com Don Cherry, que é interessante por seus paralelos com o The Shape Of Jazz To Come e outros discos do quarteto de Ornette Coleman. Coltrane influenciou muitos outros músicos, entre eles os saxofonistas Archie Shepp, Sam Rivers e Albert Ayler. Sun Ra é uma figura um tanto enigmática da vanguarda do jazz, que diz ser do planeta Saturno. Ele toca vários instrumentos de teclas com suas big bands que vão do estilo swing dos anos 20 ao mais ousado free jazz de Coltrane e outros.

Fusion

Miles Davis ajudou a promover a fusão do jazz com o rock de meados para o fim dos anos 60 em álbuns como Bitches Brew e Jack Johnson. Tocavam em suas bandas durante esse período Herbie Hancock, Chick Corea e Joe Zawinul no piano elétrico, Ron Carter e Dave Holland no baixo, John McLaughlin na guitarra e Tony Williams e Jack DeJohnette na bateria. Tony Williams formou uma banda inclinada para o rock chamada Lifetime, com John McLaughlin, que também teve seu próprio grupo de alta intensidade, a Mahavishnu Orchestra. Nos anos 70, Miles continuou a explorar novas direções no uso de equipamentos eletrônicos e a incorporação de elementos do funk e do rock em sua música, o que levou a álbuns como Pangea e Agharta.

Outros grupos combinaram jazz e rock numa maneira mais voltada para o grande público, do crossover Top 40 de Spyro Gyra e Chuck Mangione ao guitarrista um tanto mais esotérico Pat Metheny. Entre outras bandas populares de fusion estão a Weather Report, com Wayne Shorter, Joe Zawinul e os baixistas Jaco Pastorius e Miroslav Vitous; Return To Forever, com Chick Corea e o baixista Stanley Clarke; The Crusaders, com o saxofonista Wilton Felder e o tecladista Joe Sample; a Yellowjackets, com o tecladista Russell Ferrante; e a Jeff Lorber Fusion, que originalmente tinha Kenny G no saxofone.

Jazz Pós-Moderno


Don Cherry

Enquanto o fusion parecia dominar o mercado do jazz nos anos 70 e começo dos 80, havia também outros desenvolvimentos. Alguns músicos começaram a tomar emprestado da música clássica do século 20 bem como da música africana e de outras formas da música internacional. Entre esses músicos incluem-se Don Cherry, Charlie Haden, os saxofonistas Anthony Braxton, David Murray e Dewey Redman, o clarinetista John Carter, os pianistas Carla Bley e Muhal Richard Abrams, o World Saxophone Quartet, com quatro saxofonistas e sem seção rítmica, e o Art Ensemble Of Chicago, com o trompetista Lester Bowie e Roscoe Mitchell tocando instrumentos de sopro de madeira. A música deles tendia a enfatizar elementos composicionais mais sofisticados do que a forma tema-solos-tema.

Alguns grupos, como o Oregon, rejeitaram a complexidade e as dissonâncias do jazz moderno e tocaram num estilo muito mais simples, que deu início à atual música New Age. No outro extremo estavam músicos como o saxofonista John Zorn e os guitarristas Sonny Sharrock e Fred Frith, que se engajaram numa frenética forma de livre improvisação às vezes chamada "energy music". Em algum ponto no meio desses extremos estava o duradouro grupo formado pelo saxofonista George Adams, que foi influenciado por Coltrane e Pharoah Sanders, e o pianista Don Pullen, influenciado por Cecil Taylor. Esse grupo pegou muito do blues, bem como da música de vanguarda. Outros músicos importantes durante os anos 70 e 80 foram os pianistas Abdullah Ibrahim, Paul Bley, Anthony Davis e Keith Jarrett. Nem todos os desenvolvimentos do jazz ocorreram nos Estados Unidos. Muitos músicos europeus estenderam algumas das idéias do free jazz de Ornette Coleman e Cecil Taylor, e dispensaram ainda mais as formas tradicionais. Outros se voltaram a uma música mais introspectiva. Entre os mais bem-sucedidos dos improvisadores europeus estão os saxofonistas Evan Parker, John Tchicai, John Surman e Jan Garbarek, os trompetistas Kenny Wheeler e Ian Carr, o pianista John Taylor, os guitarristas Derek Bailey e Allan Holdsworth, o baixista Eberhard Weber, o baterista John Stevens e os arranjadores Mike Westbrook, Franz Koglman e Willem Breuker.

O Presente

Uma das grandes tendências da atualidade é um retorno às raízes bebop e pós-bop do jazz moderno. Esse movimento é geralmente chamado de neoclassicismo. O trompetista Wynton Marsalis e seu irmão, o saxofonista Branford Marsalis, conseguiram muito sucesso tocando música que é baseada nos estilos dos anos 50 e 60. Os melhores dentre esse grupo de jovens músicos, inclusive os Marsalis e as seções rítmicas deles, com Kenny Kirkland ou Marcus Roberts no piano, Bob Hurst no baixo e Jeff "Tain" Watts na bateria, conseguiram estender a arte por meio de novas abordagens para melodia, harmonia, ritmo, e forma, em vez de somente recriar a música de mestres do passado.

Wynton Marsalis

Um acontecimento animador que vem desde os anos 80 é um grupo de músicos que se refere à música que toca como "M-Base". Aparentemente há algum desentendimento, mesmo entre seus membros, sobre o que o termo representa exatamente, mas a música é caracterizada por linhas melódicas angulares tocadas sobre uma complexa batida funky, com alterações rítmicas inusitadas. Esse movimento é liderado pelos saxofonistas Steve Coleman, Greg Osby e Gary Thomas, o trompetista Graham Haynes, o trombonista Robin Eubanks, o baixista Anthony Cox e o baterista Marvin "Smitty" Smith.

Muitos outros músicos estão fazendo uma música com intensidade dentro da tradição moderna. Entre os músicos já mencionados, temos Ornette Coleman, David Murray, Joe Henderson, Dewey Redman, Cecil

Taylor, Charlie Haden, Dave Holland, Tony Williams e Jack DeJohnette. Outros incluem os saxofonistas Phil Woods, Frank Morgan, Bobby Watson, Tim Berne, John Zorn, Chico Freeman, Courtney Pine, Michael Brecker, Joe Lovano, Bob Berg e Jerry Bergonzi; os clarinetistas Don Byron e Eddie Daniels; os trompetistas Tom Harrell, Marcus Belgrave e Arturo Sandoval; os trombonistas Steve Turre e Ray Anderson; os pianistas Geri Allen, Mulgrew Miller, Kenny Barron, Gonzalo Rubalcaba, Eduard Simon, Renee Rosnes e Marilyn Crispell; os guitarristas John Scofield, Bill Frisell e Kevin Eubanks; o vibrafonista Gary Burton; os baixistas Niels-Henning Oersted Pedersen e Lonnie Plaxico; e os vocalistas Bobby McFerrin e Cassandra Wilson. Essa não é de jeito nenhum uma lista completa, e eu recomendo que você ouça tantos músicos quanto puder para aumentar sua percepção e apreciação dos diferentes estilos do jazz.

Fundamentos do Jazz

Agora que você está ouvindo jazz, precisa ficar mais consciente daquilo que está ouvindo. Os aspectos mais importantes aos quais deve prestar atenção são a estrutura, o suíngue do jazz e a criatividade.

Estrutura

A maior parte do jazz desde a era do bebop é baseada numa forma que é na verdade bem similar à forma sonata da teoria clássica: uma introdução opcional, a exposição ou tema (possivelmente repetido), a seção do desenvolvimento e a recapitulação, possivelmente seguida de uma coda. A introdução, se presente, dá o tom para a peça; a exposição é a melodia principal; a seção de desenvolvimento é onde o compositor estende as idéias da exposição; a recapitulação é uma reafirmação do tema; e a coda é um encerramento. Na linguagem do jazz, essas seções de uma peça seriam chamadas *introdução*, *tema* (possivelmente repetido), a seção de solo, a *repetição do tema*, e possivelmente uma coda ou *encerramento*. A introdução estabelece o clima; o tema é a melodia principal; a seção de solo é quando os solistas improvisam sobre a melodia e/ou a progressão de acordes da música; a repetição do tema é uma reafirmação da melodia; e a coda ou encerramento é uma conclusão. Embora nem toda peça siga essa forma, a vasta maioria do jazz tradicional fica muito perto dela. Durante a seção de solo, a seção rítmica geralmente continua seguindo a progressão de acordes do tema enquanto os solistas se revezam na improvisação. Cada vez que a progressão é repetida é chamada um *chorus* (pronuncia-se "córus"), e cada solista pode tocar durante vários *chorus*. Nesse aspecto, a forma tema-e-variação da música clássica também é uma analogia válida. Cada solista toca uma variação improvisada sobre o tema.

A improvisação é o aspecto mais importante do jazz, do mesmo modo que o desenvolvimento é geralmente considerado a parte mais importante de uma sonata clássica. Quando estiver ouvindo uma peça, tente cantar o tema para você mesmo por trás dos solos. Poderá notar que alguns solistas, especialmente Thelonious Monk e Wayne Shorter, geralmente baseiam seus solos no tema melódico tanto quanto na progressão harmônica. Você também notará que freqüentemente se tomam liberdades com o tema em si; músicos como Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins e John Coltrane foram especialmente adeptos de fazer declarações pessoais até mesmo quando tocavam somente o tema.

Há duas formas muito comuns de um tema no jazz. A primeira é a forma do blues, que normalmente é uma forma de 12 compassos. Há muitas variantes das progressões harmônicas do blues, mas a maioria é baseada na idéia de três frases de quatro compassos. Em sua forma original, a segunda frase seria uma repetição da primeira, e a terceira seria uma resposta a essa frase, embora raramente se siga essa convenção no jazz. Você pode dar uma conferida nas progressões harmônicas do blues apresentadas mais adiante para ter uma idéia de como elas soam, de modo que possa reconhecer as formas do blues quando ouvi-las. Os textos nas capas e folhetos dos discos e os títulos das músicas também geralmente ajudam a identificar quais faixas são baseadas no blues. Entre as músicas de jazz bem conhecidas baseadas nas progressões do blues estão "Now's The Time" e "Billie's Bounce", de Charlie Parker, "Straight, No Chaser" e "Blue Monk", de Thelonious Monk, e "Freddie Freeloader" e "All Blues", de Miles Davis.

A outra forma comum no jazz é a forma AABA, amplamente usada na música popular desde a virada para o século XX até o surgimento do rock and roll. Essa forma consiste de duas seções, chamadas seção A e seção B, ou ponte (em inglês, *bridge*, de onde o "B"). A forma é A1, A2, B (ponte), A3. As seções A são similares ou idênticas, exceto pela letra e talvez os dois últimos compassos. A música "I Got Rhythm", de George Gershwin, é um exemplo da forma AABA. Há literalmente centenas de músicas baseadas na progressão harmônica dessa música, entre elas "Anthropology", de Charlie Parker, e "Oleo", de Sonny Rollins. Outras músicas com a forma AABA incluem "Darn That Dream", de Jimmy Van Heusen, e "There Is No Greater Love", de Isham Jones. Músicas como essas, canções da música popular da primeira metade do Século 20 que foram interpretadas por muitos músicos de jazz, são geralmente chamadas de *standards* do jazz.

Essas estruturas são somente modelos. Músicos como Cecil Taylor, nos mostraram faz tempo que é possível expressar-se sem estruturas tão bem definidas, e aliás esse tipo de expressão é geralmente mais pessoal do que qualquer forma organizada. Eu descrevi essas estruturas comuns para ajudar você a compreender o contexto em que muitos músicos trabalham, não para sugerir que elas são a única maneira. Você deve aprender a discernir por si só, quando estiver ouvindo outros músicos, que tipo de estruturas eles estão usando, se estiverem. Você também precisa decidir por conta própria que estruturas usar quando estiver tocando.

Suíngue

Entender a estrutura da música é o primeiro passo em direção a uma melhor apreciação dela. O resto desta Introdução lidará principalmente com exemplos musicais aplicados. Antes que você mergulhe na teoria, entretanto, precisa desenvolver uma percepção do suíngue do jazz. Isso faz parte do motivo pelo qual se deve ouvir tanta música, já que é virtualmente impossível ensinar o suíngue do jazz com teoria. Não obstante, tentarei explicar o que você deve ouvir e tentar alcançar quando estiver tocando.

Definição

O elemento mais básico do suíngue do jazz é a colcheia suingada. Na música clássica, as colcheias num compasso 4/4 devem ocupar exatamente metade de um tempo cada. Elas são chamadas pelo pessoal do jazz de colcheias exatas (*straight eighth notes*, ou simplesmente *straight eighths*). Toque uma escala de Dó Maior ("Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó") com colcheias exatas. Se tiver um metrônomo, ajuste ele para 96 batidas por minuto. Essas são semínimas: "um dois três quatro". Agora subdivida isso mentalmente: "um-e dois-e três-e qua-e".

Uma aproximação comum para o suíngue do jazz usa tercinas. Os tempos básicos são subdivididos mentalmente como "um-e-a dois-e-a três-e-a qua-e-a", e você toca somente no tempo e no "a". A primeira nota de cada tempo terá o dobro da duração da segunda. Isso vai soar como um Código Morse traço-ponto-traço-ponto-traço-ponto-traço-ponto, e é exagerado demais para sua utilização no jazz. Em algum ponto entre as colcheias exatas (proporção 1:1 entre a primeira e a segunda nota) e as tercinas (proporção 2:1) estão as notas do verdadeiro suíngue do jazz. Não posso dar uma proporção exata, contudo, porque ela varia dependendo do andamento e do estilo da peça. Em geral, quanto mais rápido o andamento, mas exatas as colcheias. Além disso, os músicos da era pré-bebop geralmente usam um suíngue mais exagerado do que os de períodos posteriores, mesmo no mesmo andamento. Independente de qual seja a proporção, a segunda "metade" de cada tempo geralmente é acentuada, e os tempos dois e quatro geralmente são acentuados também. Aqui também a quantidade de acento depende do músico e da situação.

Também há o problema de tocar antes ou depois do tempo. Quando Dexter Gordon toca, até mesmo as notas que deviam cair no tempo são geralmente tocadas um pouco retardadas. Isso geralmente é chamado de *laying back*. Isso dá um ar mais relaxado para a música, enquanto tocar um pouco antes as notas que deviam cair no tempo pode ter o efeito oposto. Os baixistas geralmente tocam ligeiramente antes do tempo, especialmente nos andamentos mais rápidos, para fazer a música seguir à frente.

Nem todos os estilos de jazz usam o suíngue da mesma maneira. A maioria dos estilos de jazz latino e muitos estilos de fusion e jazz moderno usam colcheias exatas, ou colcheias que são só ligeiramente suingadas. O *shuffle* e alguns outros estilos de rock usam um suíngue muito exagerado. Ouça de perto a gravações de diferentes estilos, prestando atenção às diferenças. Não se engane achando que o suíngue é uma constante universal.

Praticando o Suíngue do Jazz

Aprender a tocar colcheias em suíngue que soem naturais é geralmente a parte mais difícil do aprender a tocar jazz, já que isso pode soar muito mal até que você consiga fazer direito. Há algumas técnicas que podem ajudar você a superar essa complicada fase inicial.

Se você vem ouvindo atenciosamente outros músicos, pode estar melhor em reconhecer o suíngue do que em tocá-lo. Por isso, eu recomendo muito que você grave você mesmo tocando colcheias em suíngue em vários andamentos, e então ouça a gravação. Você pode julgar por si próprio se o seu suíngue soa natural ou forçado. Alguém já disse que quem não consegue suingar sozinho, não consegue suingar. É preciso trabalhar no seu próprio conceito de suíngue desta maneira, para que a sua percepção de como o seu suíngue está soando não seja influenciada pelo som de outros músicos que o estejam acompanhando.

Você deve praticar o suíngue independente daquilo que estiver tocando. Quando praticar escalas, pratique também o suíngue, além de simplesmente tocar as notas certas. Tente variar o ritmo que usa para tocar a escala. Além de escalas, você deve tentar praticar o suíngue quando estiver tocando outros exercícios ou canções. Qualquer método de prática musical ou fakebook terá provavelmente várias peças apropriadas. Tente tocar músicas com muitas colcheias consecutivas, mas tente também canções com notas e pausas mais longas. Ter de tocar muitas colcheias consecutivas pode deixar você muito tímido em relação ao suíngue.

Embora conseguir suingar sozinho seja importante, não é fácil fazer no começo, e quando estiver desenvolvendo sua noção de suíngue, ouvir-se ocasionalmente no contexto de um grupo também pode ajudar. Outra coisa que ajuda às vezes é ter uma seção de acompanhamento rítmico. Se você tiver o Band-In-A-Box, pode programá-lo para tocar *chorus* intermináveis em Dó Maior, e aí você pode tocar ou improvisar sobre a escala de Dó Maior enquanto pratica o suíngue. Os discos do Jamey Aebersold também podem fornecer o acompanhamento, mas esteja atento ao fato de que a maioria das faixas tem muitas mudanças de acordes, e são muito complexas para ser usadas com esse propósito. Há algumas faixas adequadas, entretanto, como as dos Volumes 1, 16, 21, 24 e 54, que são voltados para iniciantes. Esses livros, especialmente os primeiros quatro, também contêm úteis materiais didáticos.

Se você tem um parceiro, ou um gravador, ou um seqüenciador (equipamento e/ou software para gravar e tocar num sintetizador), pode criar acompanhamentos caseiros. Os componentes básicos de uma batida de bateria para o suíngue são o padrão do *ride* (prato de condução) e o padrão do chimbal. O padrão do ride, em sua forma mais básica, é "1, 2 e, 3, 4 e"; ou, foneticamente, "dim dim-ah dim dim-ah". As colcheias nos tempos 2 e 4 devem ser suingadas, é claro. O chimbal é fechado (com o pedal) no 2 e 4. Linhas de baixo podem ser construídas seguindo-se algumas regras simples. Primeiro, toque semínimas. Segundo, toque-as nas duas oitavas abaixo do Dó central. Terceiro, toque somente notas da escala em que você está trabalhando. Quarto, a maioria das notas deve estar somente um tom de distância da nota anterior, embora saltos ocasionais sejam aceitáveis. Por exemplo, uma linha de baixo em Dó Maior pode consistir de "Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Si, Dó". Você vai precisar de muita paciência para criar seu próprio acompanhamento com um gravador, já que vai precisar gravar muitos compassos para não ter que ficar rebobinando a fita quando estiver improvisando mais adiante. Um seqüenciador permite que você crie *loops*, de modo que possa gravar somente alguns compassos e fazer com que eles sejam repetidos indefinidamente.

Criatividade

O aspecto mais importante da improvisação é a criatividade. Este é o mais vital dos conceitos que um improvisador precisa entender. O objetivo é escutar alguma coisa interessante na sua cabeça e conseguir tocá-la imediatamente. O seu entendimento dos fundamentos da música é um aliado nessa jornada. Ele pode ajudar você a interpretar os sons que você escuta na sua cabeça, relacionando-os a sons que você conhece e compreende. A sua fluência técnica no seu instrumento é um outro aliado. Ela pode ajudar você a executar com precisão aquilo que você conceber. A inspiração, entretanto, é o que permite que você ouça idéias interessantes para começo de conversa. Essa fagulha criativa é o que distingue o verdadeiro artista do mero artesão. Embora nenhuma introdução como esta vá consiguir mostrar como ser criativo, posso tentar jogar um pouco de luz sobre a criatividade naquilo em que ela se relaciona com a improvisação.

O Processo Criativo

O trompetista Clark Terry resume o processo criativo como sendo "imitar, assimilar, inovar". Ouvir outros músicos pode lhe dar idéias que você pode querer desenvolver mais, enquanto conseguir reproduzir com sucesso o que eles estão fazendo é um passo rumo a conseguir expressar-se. Depois, você precisa entender por que as coisas que você está tocando soam da maneira como elas soam, para que, quando você quiser criar um som específico, saiba como alcançá-lo. A teoria apresentada nas próximas seções pode ajudar você a estruturar seus pensamentos e pode também ajudar você a identificar os sons que você ouve. Entretanto, os processos analíticos são um auxílio para o processo criativo, não uma substituição dele. Duas analogias, uma com a língua e outra com a matemática, podem ajudar a deixar isso mais claro.

Quando começou a falar, você aprendeu primeiro ouvindo outras pessoas e imitando elas. Gradualmente, você tornou-se consciente de noções da gramática, até que um dia a gramática foi codificada para você em aulas de português. O seu vocabulário vem provavelmente crescendo desde que você pronunciou a primeira palavra. Tanto na escrita quanto na conversação, suas ferramentas são o seu conhecimento de gramática, vocabulário e o assunto apropriado. Para escrever ou falar alguma coisa interessante, entretanto, você precisa ter uma certa dose de inspiração. Não é suficiente juntar seqüências gramaticalmente corretas de palavras. O que você tem a dizer é geralmente mais importante do que a maneira como o diz, embora o uso

correto da língua possa ajudar você a passar sua mensagem. Do mesmo modo, na música, o conhecimento de teoria e dos fundamentos são as ferramentas da composição e da improvisação, mas a inspiração exerce o papel mais importante em determinar o seu sucesso. Não basta simplesmente coar as notas "certas"; é preciso que você toque música interessante. A improvisação no jazz é geralmente comparada a "contar uma história", e, como uma boa história, deve ser bem estruturada e também passar alguma coisa interessante para o ouvinte.

Na matemática, a criatividade também pode com freqüência ser crucial. Aprender os vários axiomas, fórmulas e equações normalmente não diz a você como resolver um problema lógico específico, integrar uma certa função ou provar um novo teorema. Alguma inventividade é necessária para se conseguir aplicar o conhecimento ao problema específico. Geralmente, saber como problemas similares foram resolvidos no passado pode dar uma idéia de por onde começar, e a experiência em trabalhar com um tipo específico de problema pode ajudar a direcionar você. Entretanto, em todos os problemas matemáticos, exceto os mais simples, algum pensamento original é necessário. Da mesma maneira, no jazz, sua familiaridade com os trabalhos de outros músicos pode ajudar você a começar, e seu conhecimento de teoria pode ajudar a direcionar você, mas para ser um improvisador bem-sucedido, você precisa ser criativo. Do mesmo modo que longas colunas de números não são necessariamente interessantes, mesmo que a soma seja correta, tampouco o é uma improvisação que consista de nada mais do que escalas e padrões baseados nessas escalas.

Sua experiência como ouvinte, seu conhecimento de teoria musical e a experimentação com o seu instrumento vão definir o contexto musical em que você conseguirá se exprimir. Você deve continuamente se esforçar para expandir esse contexto, ouvindo muitos músicos diferentes, analisando o que você ouve e praticando tanto quanto possível. Mesmo assim, o ingrediente final, a inspiração, você terá de descobrir por conta própria.

A Improvisação

Você deve, a esta altura, se já não o fez, começar a improvisar. Você deve começar da mesma maneira que começou a praticar o suíngue: sozinho e sem acompanhamento a princípio, com um gravador se possível, e depois com algum tipo de acompanhamento de seção rítmica. Novamente, o Band-In-A-Box, os discos Aebersold, ou os acompanhamentos criados por você mesmo serão muito valiosos.

Para suas primeiras tentativas de improvisação, escolha uma tonalidade com que se sinta confortável e então comece a tocar o que der na cabeça. Invente pequenas melodias que usem principalmente notas da escala escolhida. Não tente preencher todo o espaço disponível com notas. Em vez disso, concentre-se em ouvir uma frase curta na cabeça, e então tente tocar essa frase. Não se preocupe se isso significar que haverá pausas de vários segundos ou mais entre as frases. Miles Davis usava esse tipo de fraseado o tempo todo.

Em algum ponto, enquanto estiver improvisando numa dada tonalidade, tente tocar notas que não são dessa tonalidade. Tocar notas que não estão na tonalidade usada é às vezes chamado de tocar *outside*, ou seja, tocar por fora. Você vai descobrir que muitas vezes isso soa muito natural, enquanto em outras, soa dissonante, ou áspero. As seções sobre teoria mais adiante podem ajudar você a entender por que isso acontece, mas seu ouvido é o último juiz. Quando você finalmente ficar sem idéias numa tonalidade, talvez deva trocar para outra. Você também pode tentar improvisar sem nenhuma tonalidade central. Acredito que isso deva ser tão natural quanto improvisar dentro de um tom.

Transcrever solos tocados por outros músicos é uma maneira de conseguir algumas idéias do que tocar. Você pode examinar a estrutura do solo, ver como eles usam as várias relações acorde/escala discutidas mais adiante nesta Introdução, e tentar aplicar o que você aprender na sua própria música. Um dos melhores solos para um iniciante estudar é o solo de Miles Davis em "So What" no álbum Kind Of Blue. A estrutura de acordes é simples: 16 compassos em Ré Menor, seguidos por 8 compassos em Mi Bemol Menor, e depois 8 compassos novamente em Ré Menor. As linhas de Miles são fáceis o bastante para ser transcritas nota por nota. As seções de teoria abaixo vão ajudar você a entender o contexto em que Miles estava trabalhando, mas transcrever o solo dele vai ajudar você a ver o que ele estava fazendo dentro desse contexto.

Uma outra maneira de conseguir idéias para solos é usar padrões, ou frases curtas que você praticou antecipadamente e que sabe que vão se encaixar nas mudanças de acordes em um ponto específico. Em geral, improvisar é muito mais do que simplesmente juntar padrões um depois do outro, mas praticar padrões pode ser uma boa maneira de desenvolver sua técnica, bem como seu ouvido, especialmente se você pratica seus padrões em todas as 12 tonalidades. Há vários livros, entre eles Patterns For Jazz, de Jerry Coker, que apresentam alguns padrões úteis.

Uma técnica usada com freqüência na era do bebop e desde então é a citação, ou usar uma frase reconhecível de uma outra composição, ou de uma improvisação gravada bem conhecida, como parte de sua própria improvisação. Isso às vezes também é chamado de interpolação. Você pode ter notado isso acontecendo em solos que já ouviu. Há geralmente algum valor humorístico em fazer citações, especialmente se o trabalho interpolado é algo bobinho como "Pop Goes The Weasel".

Os obstáculos mais importantes para um improvisador iniciante superar são suas próprias inibições. A princípio, quando estiver praticando improvisação sozinho, você pode achar que não tem nenhuma idéia para tocar. Depois que você tiver chegado ao ponto em que se sente confortável e concluir que é hora de tocar com outros músicos, pode se sentir envergonhado de tocar na frente de seus colegas. Finalmente, quando conseguir tocar com outros músicos em lugar reservado, pode ficar com medo quando tocar pela primeira vez em público. Não tenho curas milagrosas para esses problemas. Só posso sugerir que você toque tanto quanto possível em cada estágio, e pressione continuamente a si mesmo para correr riscos.

Relações Acorde/Escala

A maior parte da improvisação no jazz *mainstream* é baseada em progressões harmônicas. A progressão harmônica é uma seqüência de acordes que harmoniza a melodia. Geralmente cada acorde dura um compasso; às vezes dois, às vezes só meio. Um fakebook mostra a cifra que representa cada acorde específico acima do ponto correspondente na melodia.

Ainda mais importante do que os próprios acordes, entretanto, são as escalas implícitas nesses acordes. Como improvisador, quando estiver tocando num acorde Ré Menor, cujo símbolo é Dm, você vai normalmente tocar linhas construídas com notas da escala do Ré Dórico. Essa seção documenta os vários acordes e as escalas associadas usadas no jazz. Presume-se que você tenha familiaridade com o nome das notas e sua localização.

Se seu objetivo é virar um músico de jazz, deve praticar linhas de improvisação baseadas em todas as escalas apresentadas aqui, e em todos os 12 tons. Ou você pode ficar com somente um tom por escala, mas deve ainda assim praticar improvisação sobre cada relação acorde/escala para melhor reconhecer os seus sons.

Teoria Básica

Esta seção revisa os conceitos de intervalos, escalas, tonalidades, acordes, e o Ciclo das Quintas da teoria musical clássica. Aqueles leitores que já aprenderam a teoria clássica básica podem pular esta seção se desejarem.

Intervalos

Há 12 notas diferentes na música tradicional: Dó, Dó Sustenido/Ré Bemol, Ré, Ré Sustenido/Mi Bemol, Mi, Fá, Fá Sustenido/Sol Bemol, Sol, Sol Sustenido/Lá Bemol, Lá, Lá Sustenido/Si Bemol e Si. Depois do Si vem o Dó uma oitava acima do primeiro Dó, e este ciclo continua. Essa seqüência é chamada de escala cromática. Cada etapa nessa escala é chamada de um meio tom ou semitom. O intervalo entre duas notas é definido pelo número de semitons entre elas. Duas notas distantes um semitom, como Dó e Dó Sustenido, definem uma segunda menor. As notas que estão dois semitons distantes, como Dó e Ré, definem uma segunda maior. Isso também é chamado um tom inteiro. De semitom em semitom, os demais intervalos são a terça menor, terça maior, quarta justa, trítono, quinta justa, sexta menor, sexta maior, sétima menor, sétima maior e, por fim, a oitava.

A maioria desses intervalos também tem outros nomes. Por exemplo, um trítono é às vezes chamado de quarta aumentada se a notação das notas do intervalo parecer descrever uma quarta. Por exemplo, o intervalo trítono de Dó a Fá Sustenido é chamado de quarta aumentada, porque o intervalo de Dó para Fá é uma quarta justa. Por outro lado, se as notas do intervalo parecerem descrever uma quinta, aí o trítono é às vezes chamado de quinta diminuta.

Por exemplo, o intervalo trítono do Dó ao Sol Bemol, que é na verdade o mesmo que o intervalo de Dó a Fá Sustenido, é chamado uma quinta diminuta, porque o intervalo de Dó a Sol é uma quinta justa. Em geral, se qualquer intervalo maior ou perfeito é aumentado em um semitom pela inclusão de um acidente (a indicação de bemol ou sustenido numa nota), o intervalo resultante é chamado aumentado, e se algum intervalo menor ou perfeito é reduzido em um semitom pela adição de um acidente, o intervalo resultante é chamado diminuto.

Escalas Maiores e Menores

Todas as escalas são simplesmente subconjuntos da escala cromática. A maioria das escalas tem 7 notas diferentes, mas algumas têm 5, 6 ou 8. A escala mais simples, que será usada como um exemplo para a discussão de acordes, é a escala Dó Maior, que tem "Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si". Uma escala maior é definida pelos intervalos entre essas notas: "T T s T T T (s)", onde "T" indica um tom inteiro e "s", um semitom. Assim, uma escala Sol Maior tem "Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá Sustenido", com um semitom levando ao sol que iniciaria a próxima oitava.

A escala que consiste das mesmas notas da escala de Dó Maior, mas começa no Lá ("Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol") é uma escala de Lá Menor. Ela é chamada de escala relativa menor de Dó Maior, já que é uma escala menor construída com as mesmas notas. A relativa menor de qualquer escala maior é formada quando se toca as mesmas notas a começar pela sexta nota da escala maior. Assim, a relativa menor da escala de Sol Maior é Mi Menor.

Uma peça que é baseada numa escala específica é considerada como da tonalidade dessa escala. Por exemplo, uma peça baseada nas notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si é considerada como sendo ou da escala de Dó Maior, ou da de Lá Menor. A progressão de acordes da peça pode distinguir os dois. Do mesmo modo, uma peça baseada nas notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi e Fá Sustenido está ou em Sol Maior ou Mi Menor. Quando a palavra "maior" ou "menor" é omitida, presume-se "maior". O conjunto de notas bemóis e sustenidas numa escala define a armadura de tom da tonalidade em questão. Assim, a armadura de tom de Sol Maior contém um Fá Sustenido.

Você deve tentar tocar várias escalas maiores e menores. Talvez seja bom escrever as notas de cada escala, ou comprar um livro como Scales For Jazz Improvisation, de Dan Haerle, que contém muitas escalas já soletradas para você. As escalas mais complexas descritas abaixo devem ser soletradas e praticadas. Os ouvintes de jazz devem tentar o bastante de cada escala para se tornar familiar com seu som. Em muitos casos, somente uma tonalidade será suficiente. Os músicos devem praticar cada escala em todas as doze tonalidades por sobre toda a gama de seus instrumentos até que tenham completa maestria sobre todas elas. Entretanto, não se deixe afogar pelas várias escalas a ponto de ficar frustrado e nunca avançar para as próximas seções sobre como aplicar a teoria. Você deve começar a aplicar a teoria quando tiver algum comando dos modos dórico, mixolídio, lídio e lócrio descritos abaixo.

Acordes

Um acorde é um conjunto de notas, geralmente tocadas ao mesmo tempo, que formam um relacionamento harmônico específico entre si. O acorde mais básico é a tríade. Uma tríade, como o nome dá a entender, é composta por três notas, separadas por intervalos de uma terça. Por exemplo, as notas Dó, Mi e Sol tocadas juntas formam a tríade Dó Maior (C). Ela é chamada assim porque as três notas vêm do começo da escala de Dó Maior. O intervalo de Dó a Mi é uma terça maior, e de Mi a Sol, uma terça menor. Essa ordem de intervalos define uma tríade maior. Uma tríade de Sol Maior (G) é composta por Sol, Si e Ré; outras tríades maiores são construídas de maneira similar.

As notas Lá, Dó e Mi formam a tríade Lá Menor, assim chamada porque as notas do vêm do começo da escala Lá Menor. O intervalo de Lá a Dó é uma terça menor, e de Dó a Mi, uma terça maior. Essa ordem de intervalos define uma tríade menor. Uma tríade Mi Menor é composta de Mi, Sol e Si; outras tríades menores são construídas de maneira similar.

Os outros dois tipos de tríades são a tríade diminuta e a tríade aumentada. Uma tríade diminuta é como uma tríade menor, mas a terça maior no topo é reduzida a uma terça menor. Assim, uma tríade Lá Diminuta seria formada trocando o Mi da tríade Lá Menor por um Mi Bemol. Uma tríade aumentada é como uma tríade maior, mas a terça menor no topo é aumentada para uma terça maior. Assim, uma tríade Dó Aumentada seria formada pela troca do Sol numa tríade de Dó Maior pelo Sol Sustenido. Observe que uma tríade diminuta pode ser formada com três notas da escala maior; por exemplo, Si, Ré e Fá na escala Dó Maior. Entretanto, não existem tríades aumentadas ocorrendo naturalmente nas escalas maiores e menores.

Uma tríade pode ser estendida adicionando-se mais terças no seu topo. Por exemplo, se você pega a tríade de Dó Maior ("Dó, Mi, Sol "), e acrescenta Si, você tem um acorde de Dó com Sétima Maior (Cmaj7 ou CM7), assim chamado porque as notas vêm da escala de Dó Maior. De modo similar, se você pegar a tríade de Lá Menor ("Lá, Dó, Mi "), e adiciona o Sol, você tem um acorde de Lá com Sétima Menor (Am7 ou A-7), assim chamado porque as notas vêm da escala de Lá Menor. O tipo mais comum de acorde de sétima na harmonia

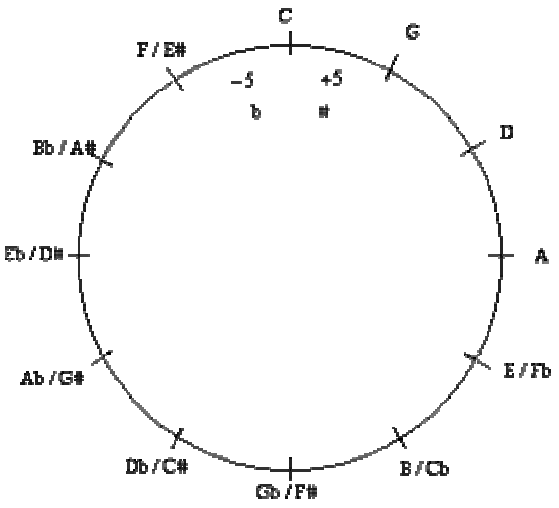
clássica, entretanto, é a sétima da dominante, que é obtido adicionando-se uma sétima menor à tríade maior construída a partir da quinta nota da escala maior, que também é chamada de dominante. Por exemplo, no tom Dó Maior, a quinta nota é o Sol, por isso uma tríade de Sol Maior ("Sol, Si, Ré") com uma sétima acrescentada (Fá) é um acorde de Sol com Sétima da Dominante (G7).

Esses três tipos de acordes de sétima têm um relacionamento muito importante entre si. Em qualquer tom maior, por exemplo, Dó, o acorde construído sobre o segundo grau da escala é um acorde de sétima menor; o acorde feito sobre o quinto grau da escala é chamado um acorde de sétima da dominante; e um acorde com sétima feito sobre a tônica da escala é um acorde de sétima maior. Geralmente se usam algarismos romanos para indicar os graus da escala, com maiúsculas indicando tríades maiores e suas sétimas, e minúsculas indicando tríades menores e suas sétimas. A seqüência Dm7 - G7 - Cmaj7 no tom de Dó pode assim ser representada como ii-V-I. Essa é uma progressão de acordes muito comum no jazz, e ela é discutida em muito detalhe mais adiante. O movimento da fundamental nessa progressão é de quartas justas para cima, ou de quintas justas para baixo. Essa é também uma das resoluções mais fortes da harmonia clássica.

As sétimas também podem ser adicionadas a tríades diminutas ou tríades aumentadas. No caso de uma tríade diminuta, a terça adicionada pode ser uma terça menor, o que cria uma sétima diminuta (por exemplo, "Lá, Dó, Mi Bemol, Sol Bemol", ou Adim) ou uma terça maior, que cria uma sétima meio diminuta (por exemplo, "Si, Ré, Fá, Lá" ou Bm7b5). Uma terça menor pode ser adicionada a uma tríade aumentada, embora esse seja um acorde usado tão raramente que nem tem um nome padrão na teoria clássica. Adicionar uma terça maior a uma tríade aumentada criaria um acorde de sétima só no nome, já que a nota acrescentada é uma repetição, uma oitava acima, da fundamental (a nota mais grave) do acorde. Por exemplo, "Dó, Mi, Sol Sustenido, Dó". Tecnicamente, a sétima é um Si Sustenido em vez de um Dó, mas nos sistemas modernos de afinação elas são a mesma nota. Duas notas que têm nomes diferentes mas a mesma altura, como Si Sustenido e Dó, ou Fá Sustenido e Sol Bemol, são chamadas enarmônicas. A teoria clássica é geralmente muito exigente quanto à grafia enarmônica correta de um acorde, mas no jazz, a grafia mais conveniente é geralmente usada. Outras extensões para todos os tipos de acordes de sétima podem ser criadas pela adição de mais terças. Por exemplo, o acorde de Dó com Sétima Maior ("Dó, Mi, Sol, Si") pode ser estendido para um acorde de Dó com Nona Maior, pelo acréscimo do Ré. Essas extensões posteriores e alterações formadas abaixando-se ou elevando-se a nota em meio tom, são as marcas registradas da harmonia do jazz, e são discutidas nas seções abaixo. Embora haja uma variedade quase infinita de possibilidades de acordes, a maioria dos acordes usados com freqüência no jazz pode ser classificada como acordes maiores, acordes menores, acordes da dominante, ou acordes meio diminutos. Acordes totalmente diminutos e acordes aumentados também são usados, mas, como será visto, eles geralmente são usados como substitutos para um dos quatro tipos básicos de acorde.

O Ciclo das Quintas

O intervalo de uma quinta justa é significativo de várias maneiras na teoria da música. Muitas pessoas usam um diagrama chamado Ciclo das Quintas (ou Círculo das Quintas) para ilustrar esse significado. Desenhe um círculo em que a circunferência seja dividida em doze partes iguais, como num relógio. Coloque a letra C (Dó) no topo do ciclo, e aí nomeie os outros pontos no sentido horário com G, D, A, E, B, F#/Gb, C#/Db, G#/Ab, D#/Eb, A#/Bb, e F. O intervalo entre quaisquer duas notas adjacentes é uma quinta justa. Observe que cada nota da escala cromática está incluída exatamente uma vez no ciclo.



Uma utilidade do ciclo das quintas está em determinar as armaduras de tom. O tom de Dó Maior (C) não tem bemóis nem sustenidos. À medida que você caminha no sentido horário pelo círculo, cada nova armadura de tom adiciona um sustenido. Por exemplo, Sol Maior tem um sustenido (F#); Ré Maior tem dois (F# e C#); Lá Maior tem três (F#, C# e G#); Mi Maior tem quatro (F#, C#, G# e D#); e assim por diante. Observe também que os próprios sustenidos adicionados em cada passo seguem o círculo das quintas, a começar pelo F# (adicionado no Sol Maior), depois o C# (em Ré), daí o G# (em Lá), depois o D# (em Mi), e assim por diante. No caminho oposto, se você seguir o círculo das quintas no sentido anti-horário, as armaduras de tom adicionam bemóis. Por exemplo, Fá Maior tem um bemol (Bb); Si Bemol Maior tem dois (Bb e Eb); Mi Bemol Maior tem três (Bb, Eb, e Ab); e assim por diante. Os bemóis adicionados em cada passo também seguem o ciclo das quintas, começando com o Bb (acrescentado no Fá Maior), depois o Eb (em Si Bemol), daí o Ab (no Mi Bemol), e assim por diante.

O ciclo das quintas também define escalas. Qualquer conjunto de sete notas consecutivas pode ser combinado para formar uma escala maior. Qualquer conjunto de cinco notas consecutivas pode ser combinado para formar uma escala pentatônica, que será abordada mais tarde.

Se as notas no ciclo das quintas forem consideradas como nomes de acordes, elas mostram o movimento descendente da fundamental em quintas justas quando lidas no sentido anti-horário. Já se observou que esse movimento da fundamental é uma das resoluções mais fortes que existem, especialmente no contexto de uma progressão de acordes ii-V-I. Por exemplo, uma progressão ii-V-I em Fá tem Gm7 - C7 - F, e os nomes desses três acordes podem ser lidos a partir do círculo das quintas. Pode-se sempre encontrar a nota a um intervalo de um trítono de uma dada nota simplesmente olhando-se na direção diametralmente oposta no círculo. Por exemplo, um intervalo de um trítono a partir de G é Db, e essas notas estão diretamente opostas entre si no círculo. Isso pode ser útil na execução de substituições por trítonos, abordadas mais adiante.

Harmonia da Escala Maior

Uma grande parte da harmonia do jazz é baseada na escala maior. Como dissemos antes, cada escala maior tem uma relativa menor que é formada quando se toca a mesma seqüência de notas, mas a partir do sexto grau da escala maior. Aliás, outras escalas podem ser formadas usando-se a seqüência de notas de uma escala maior, a partir de qualquer um de seus graus. Essas escalas são chamados modos da escala. A escala maior natural é chamada o modo jônio (ou jônico ou iônico). A escala formada a partir da sexta nota, a relativa menor, é chamada de modo eólio. Os nomes desses modos, bem como outros discutidos abaixo, vêm da Grécia Antiga, embora se diga que esses nomes foram misturados em traduções muito tempo atrás. Embora os modos gregos tenham interesse somente histórico na teoria clássica, eles são fundamentais para o jazz.

Escala Maior [ou modo jônio]

A escala maior, ou modo jônio, deve lhe ser bem familiar a esta altura. Ela é associada com acordes de sétima maior. No tom de Dó, por exemplo, o acorde Dó com Sétima Maior, notado Cmaj7 (ou C com um pequeno triângulo próximo a ele, ou às vezes CM7), tem as notas "Dó, Mi, Sol, Si", e essas notas delineiam a escala Dó Maior. Se um compasso numa peça de música é harmonizado com um acorde Cmaj7, a escala Dó Maior é então uma escala adequada para se usar na improvisação. A única nota dessa escala que soa ruim quando tocada contra um acorde Cmaj7 é a quarta nota, o Fá. Você pode convencer a si mesmo disso indo ao piano e tocando o acorde Cmaj7 com a mão esquerda enquanto toca várias notas da escala Dó Maior com a direita. A quarta de uma escala maior é geralmente chamada de nota evitada (*avoid note*) sobre um acorde de sétima maior. Isso não significa que você não possa nunca tocar um Fá sobre um Cmaj7, é claro, mas deve estar ciente do efeito dissonante que isso produz.

O acorde obtido acrescentando-se uma terça no topo do acorde ("Dó, Mi, Sol, Si, Ré") seria chamada de Cmaj9, e ele implica a mesma escala. Adicionar uma outra terça resultaria em "Dó, Mi, Sol, Si, Ré, Fá", e esse acorde seria chamado um Cmaj11. Por causa da natureza dissonante do Fá nesse contexto, entretanto, nem esse acorde, nem o acorde Cmaj13, obtido pelo acréscimo de uma terça adicional (Lá), são muito usados.

Modo Dórico

O modo dórico é construído no segundo grau da escala maior, usando-se as mesmas notas dessa escala. Por exemplo, a escala dórica de Ré é montada com as notas da escala Dó Maior, a partir do Ré, e consiste de "Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó". O modo dórico é muito parecido com uma escala menor, mas o sexto grau é

elevado em meio tom. Ou seja, a escala Ré Menor teria um Si Bemol, enquanto o modo dórico tem um Si. Como ele parece tanto com a escala menor, é natural tocar esse modo sobre um acorde de sétima menor. Aliás, ele é usado com mais freqüência do que a própria escala menor. Se você for ao piano e tocar um acorde Dm7 ("Ré, Fá, Lá, Dó") com a mão esquerda, e tocar as notas do modo dórico de Ré e da escala menor de Ré na mão direita, vai provavelmente concluir que o modo dórico soa melhor, porque o Si é menos dissonante contra um acorde Dm7 do que o Si Bemol. Se você usar o modo dórico sobre um acorde de sétima menor, não há notas evitadas.

Do mesmo modo que com o acorde de sétima maior, você pode acrescentar terças ao acorde de sétima menor para fazer Dm9, Dm11 e Dm13. Esses acordes ainda implicam o uso da mesmo modo dórico. Se você usar a escala menor natural, o acorde de décima-terceira contém a nota Si Bemol, que é um tanto dissonante nesse contexto. Esse acorde é raramente usado, mas quando ele é pedido, é geralmente notado Dm7b6, e é uma das poucas exceções à regra de que a maioria dos acordes são grafados em termos das extensões com números ímpares acima da sétima. Essa regra vem do fato de que os acordes são tradicionalmente feitos pela sobreposição de terças. A notação Dm6 é às vezes um sinônimo de Dm13 quando o Si natural é explicitamente pedido.

Modo Frígio

O terceiro modo da escala maior é chamado de modo frígio. Na tonalidade de Dó, uma escala frígia é construída sobre o Mi, e consiste de "Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré". Essa escala, como o modo dórico, também é similar à escala menor, exceto que o segundo grau no modo frígio é rebaixado em meio tom. Ou seja, uma escala Mi Menor teria um Fá Sustenido, enquanto o modo frígio tem um Fá. Se você tentar tocar a escala frígia sobre um acorde de sétima menor, vai provavelmente achá-lo mais dissonante do que a escala menor, por causa da segunda rebaixada. O modo frígio é usado ocasionalmente sobre um acorde de sétima menor, embora geralmente o acorde seja notado como m7b9 como uma dica ao improvisador de que o modo frígio deve ser usado. Há outras situações específicas em que a escala frígia soa bem. Uma delas é sobre um acorde de sétima da dominante com uma quarta suspensa (veja modo mixolídio, abaixo) e uma nona rebaixada, notada susb9. Outra é sobre um acorde específico que eu vou simplesmente chamar de um acorde frígio. Um acorde frígio sobre Mi seria "Mi, Fá, Lá, Si, Ré". Quando o modo frígio é tocado sobre esse tipo de acorde, o resultado é um som um tanto espanhol, particularmente se você acrescentar um Sol Sustenido à escala, resultando naquilo que é às vezes chamado de escala frígia espanhola. Várias músicas de Chick Corea, entre elas "La Fiesta", e boa parte da música do disco Sketches Of Spain, de Miles Davis, usam essa sonoridade extensivamente.

Modo Lídio

O quarto modo da escala maior é o modo lídio. Na tonalidade de Dó, uma escala lídia é construída sobre o Fá, e consiste de "Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi". Essa escala é como a escala maior, exceto que ela contém um quarto grau aumentado. Ou seja, uma escala de Fá Maior conteria um Si Bemol, enquanto a escala lídia contém um Si natural. Como o quarto grau da escala maior é uma nota evitada sobre um acorde de sétima maior, essa escala dá ao improvisador uma alternativa. Embora o som da quarta elevada possa soar um pouco incomum no começo, você vai ver que ela é em geral preferível à quarta natural da escala maior. Quando o símbolo Cmaj7 aparece, você tem a escolha entre as escalas maior e lídia. Geralmente, se o modo lídio é especificamente desejado, vai aparecer o símbolo Cmaj7#11. Lembre-se que um acorde Cmaj11 contém um Fá como a décima primeira; o Cmaj7#11 denota que essa nota deve ser elevada em meio tom.

Modo Mixolídio

O quinto modo da escala maior é o modo mixolídio. Na tonalidade de Dó, uma escala mixolídia é construída sobre o Sol, e consiste das notas "Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá". Essa escala é como a escala maior, exceto que o sétimo grau é rebaixado em meio tom. Ou seja, uma escala maior de Sol conteria um Fá Sustenido enquanto a mixolídia contém um Fá. Como o acorde de sétima construído sobre o quinto grau da escala maior é uma sétima da dominante, é natural que se toquem linhas baseadas no modo mixolídio sobre um acorde de sétima da dominante. Por exemplo, a escala mixolídia de Sol pode ser usada sobre um acorde G7.

Do mesmo modo que com a escala maior sobre um acorde de sétima maior, o quarto grau da escala (Dó no caso do Sol Mixolídio) é uma nota um tanto evitada sobre um acorde de sétima da dominante. Entretanto, existe um acorde chamado de acorde suspenso, notado Gsus, Gsus4, G7sus, G7sus4, F/G, Dm7/G, ou G11 sobre o qual não há notas a evitar no modo mixolídio de Sol. A notação F/G indica uma tríade de Fá Maior sobre a nota Sol no baixo. O termo "suspensão" vem da harmonia clássica e se refere ao retardo temporário

da terça num acorde da dominante ao se tocar primeiro a quarta, antes de resolvê-la na terça. No jazz, entretanto, a quarta geralmente não é nunca resolvida. O acorde suspenso consiste da fundamental, quarta, quinta, e geralmente também a sétima. A música "Maiden Voyage", de Herbie Hancock, consiste somente de acordes suspensos não resolvidos.

Escala Menor [ou modo eólio]

O modo eólio, ou escala menor, já foi discutido. Ele pode ser tocado sobre um acorde menor com sétima, embora os modos dórico ou frígio sejam usados com mais freqüência. Ele é geralmente mais usado sobre um acorde m7b6.

Modo Lócrio

O sétimo e último modo da escala maior é o modo lócrio. Na tonalidade de Dó, uma escala lócria é construída sobre o Si, e consiste das notas "Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá". O acorde de sétima construído sobre essa escala ("Si, Ré, Fá, Lá") é um acorde de sétima meio diminuto, Bm7b5. Esse símbolo vem do fato de que esse acorde é similar a um Bm7, exceto que a quinta é rebaixada em meio tom. O símbolo clássico para esse acorde é um círculo cortado por um "/" no meio. A escala lócria pode ser usada sobre um acorde de sétima meio diminuto (também chamado de sétima menor com quinta bemol), mas o segundo grau é um tanto dissonante e é às vezes considerado uma nota evitada.

Harmonia da Escala Menor Melódica

Na teoria clássica, há três tipos de escala menor. A escala menor que já discutimos, o modo eólio, é também chamada de escala menor natural ou pura. As duas outras escalas menores foram derivadas dela para oferecer possibilidades harmônicas e melódicas mais interessantes. Se você construir uma progressão ii-V-I numa escala menor, vai descobrir que o acorde de sétima construído sobre a tônica é um acorde de sétima menor, e o acorde de sétima construído sobre o segundo grau é um acorde de sétima meio-diminuto. Por exemplo, Am7 e Bm7b5 na escala Lá Menor. O acorde construído sobre o quinto grau dessa escala é um acorde menor, por exemplo Em7 em Lá Menor. A resolução de Em7 em Am7 não é tão forte quanto a de E7 em Am7. Além disso, o Am7 não soa como uma tônica; ele soa como se precisasse resolver num acorde de Ré Maior. Ao elevar o sétimo grau da escala menor em meio tom (isto é, elevar o Sol de Lá Menor para Sol Sustenido), esses problemas são resolvidos. O acorde construído no quinto grau é agora um E7, e o acorde de sétima construído sobre a tônica é uma tríade de Lá Menor com uma sétima maior, geralmente notado Am-maj7. Isso cria um ii-V-i muito mais forte. A escala resultante, "Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol Sustenido", é chamada de **menor harmônica**, porque se entende que ela gera harmonias mais interessantes que a escala menor natural.

O sétimo grau de uma escala maior é às vezes chamado de nota sensível, já que está somente meio tom abaixo da tônica e encaminha muito bem a ela melodicamente. O sétimo grau da escala menor natural, por sua vez, está um grau inteiro abaixo da tônica e não encaminha tão bem para ela. Embora a escala menor harmônica contenha uma nota sensível, se você tocar essa escala, notará que o intervalo entre o sexto e o sétimo graus (o Fá e o Sol Sustenido na escala Lá Menor Harmônica) é estranho melodicamente. Esse intervalo é chamado de segunda aumentada. Embora ele soe exatamente como uma terça menor, não há tons na escala entre as duas notas. Esse intervalo é considerado dissonante na harmonia clássica. Para consertar a situação, a sexta pode ser elevada meio tom também (de Fá para Fá Sustenido) para gerar a **menor melódica**.

Na teoria clássica, essa escala é geralmente usada somente de modo ascendente. Quando descendente, já que o Sol Sustenido não é usado para encaminhar para a tônica Lá, a menor natural é geralmente usada em seu lugar. A harmonia de jazz normalmente não distingue esses casos, contudo. A escala menor melódica ("Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido") é usada tanto no sentido ascendente quanto no descendente.

Tanto a menor harmônica quanto a melódica delineiam um acorde m-maj7 no primeiro grau, por exemplo um Am-maj7 ("Lá, Dó, Mi, Sól Sustenido") em Lá Menor. Tanto a escala menor harmônica quanto a menor melódica podem ser usadas sobre este acorde. A menor melódica também é usada sobre acordes marcados simplesmente m6, embora, como foi observado antes, esse símbolo possa também implicar o modo dórico. Vários dos modos da escala menor melódica geram harmonias particularmente interessantes e são tocados com freqüência no jazz. Essas escalas não são normalmente descritas na teoria clássica, por isso os nomes delas são menos padronizados que os modos da escala maior.

Frígio com Sexta Maior

Não existe um termo único para o segundo modo da escala menor melódica. O segundo modo da menor melódica de Lá é "Si, Dó, Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá". Esta escala é similar ao modo frígio, exceto que tem uma sexta maior. Por esse motivo, ela pode ser chamada de modo frígio com sexta maior, embora esse nome não seja de modo algum padronizado. Ele é usado com mais freqüência como um substituto para o modo frígio.

Lídio Aumentado

O terceiro modo da escala menor melódica é conhecido como um modo lídio aumentado. Numa menor melódica de Lá, uma escala lídia aumentada é construída sobre o Dó e consiste de "Dó, Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá, Si". Essa escala contém um acorde aumentado com sétima maior, "Dó, Mi, Sol Sustenido, Si". Não existe um símbolo padrão para este acorde, mas se utiliza Cmaj7#5 ocasionalmente, como também Cmaj7-aug ou Cmaj7+. Quando esse acorde é pedido, a escala lídia aumentada é uma escolha apropriada. O acorde maj7#5 é usado principalmente como um substituto para um acorde normal de sétima maior.

Lídio Dominante [ou Lídio b7]

O quarto modo da escala menor melódica é geralmente chamado de lídio dominante, ou lídio com sétima bemol (lídio b7). Se você montá-lo, verá por quê. Numa escala menor melódica em Lá, uma escala lídia dominante é feita a partir do Ré e consiste de "Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá, Si, Dó". Esta escala lembra a escala Ré Maior, "Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol, Lá, Si, Dó Sustenido", mas com duas alterações: a quarta aumentada, característica do modo lídio, e a sétima menor, característica do modo mixolídio. O modo mixolídio foi descrito como uma possível escolha de escala para uso sobre um acorde de sétima da dominante, mas o quarto grau era uma nota a se evitar. A escala lídia dominante não contém esta nota a evitar. Do mesmo modo que com a escala lídia e a quarta aumentada sobre um acorde de sétima maior, a escala lídia dominante pode soar incomum a princípio, mas é geralmente mais interessante do que o modo mixolídio quando tocada sobre uma sétima da dominante.

Este som específico, a quarta aumentada sobre um acorde de sétima da dominante, era muito usado na era do bebop, e fez os primeiros músicos do bebop receber muitas críticas pelo uso desses sons não-tradicionais. Esse som foi também a gênesis da composição "Raise Four", de Thelonious Monk, que apresenta com destaque a quarta aumentada na melodia. O uso dessa escala é geralmente indicado explicitamente pelo símbolo D7#11. Músicos do bebop geralmente chamavam essa nota de uma quinta bemol, grafando o símbolo do acorde como D7b5, embora isso normalmente implique a escala diminuta, que é discutida mais adiante.

Quinto Modo

O quinto modo da escala menor melódica não tem um nome estabelecido, e normalmente só é usado sobre um acorde do V grau numa progressão ii-V-i de uma tonalidade menor. Esse uso será discutido mais adiante.

Lócrio com Segunda Maior

O sexto modo da escala menor melódica é geralmente chamado de lócrio com segunda maior, já que é na verdade o modo lócrio com um II grau elevado em meio tom. Por exemplo, o modo lócrio de Fá Sustenido é baseado em Sol Maior e consiste de "Fá Sustenido, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi", mas a escala lócria com segunda maior de Fá Sustenido é baseada num Lá Menor Melódico e consiste de "Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá, Si, Dó, Ré, Mi". Já que o segundo grau do modo lócrio é uma nota evitada sobre um acorde m7b5, a escala lócria com segunda maior é geralmente usada em seu lugar. Essa escala é também chamada às vezes de escala meio diminuta.

Escala Alterada

O sétimo modo da escala menor melódica é geralmente chamado de “escala diminuta de tons inteiros”, porque ele combina os elementos das escalas diminuta e de tons inteiros, que são discutidas mais adiante. Outro nome para essa escala é escala alterada. Para ver por quê, recorde-se da discussão introdutória sobre acordes. Os acordes são construídos pela superposição de terças. Discutimos as tríades, que contêm três notas, bem como os acordes de sétima, que contêm quatro notas. No tom de Dó, o acorde G7 é o acorde de sétima da dominante. Ele contém uma fundamental (Sol), uma terça (Si), uma quinta (Ré), e uma sétima

(Fá). Se adicionarmos outra terça no topo, Lá, temos um acorde de nona, o G9. Se acrescentarmos uma outra terça, Dó, temos um acorde de décima primeira, G11. O Dó é o quarto grau dessa escala, e é normalmente uma nota evitada. Este símbolo é normalmente usado somente quando a quarta é explicitamente exigida, como num acorde suspenso. Se então adicionarmos uma outra terça, Mi, temos um acorde de décima terceira, G13. O Dó é normalmente omitido desse acorde. Uma outra terça nos retornaria ao Sol.

Esse acorde pode ser alterado pela elevação ou rebaixamento de notas individuais em meio tom. A fundamental, terça, e sétima não são normalmente alteradas, já que são as notas que mais definem um acorde. Uma mudança em qualquer uma dessas destrói a sensação de dominante do acorde. A décima primeira elevada já foi discutida. As outras alterações interessantes são a quinta e a nona. Para um acorde G7, isso significa uma quinta rebaixada, ou bemol (Ré Bemol), a quinta elevada, ou sustenida (Ré Sustenido), a nona rebaixada, ou bemol (Lá Bemol), e a nona elevada, ou sustenida (Lá Sustenido).

Agora, vamos retornar à chamada escala alterada. Uma escala alterada de Sol pode ser construída a partir da escala Lá Bemol Melódica, e consiste de "Sol, Lá Bemol, Si Bemol/Lá Sustenido, Dó Bemol/Si, Ré Bemol, Mi Bemol/Ré Sustenido, Fá". Em primeiro lugar, observe que essa escala contém Sol, Si, e Fá, a fundamental, terça e sétima do acorde G7. As notas restantes, Lá Bemol, Si Bemol, Ré Bemol e Mi Bemol, são respectivamente a nona bemol, a nona aumentada, a quinta bemol e a quinta sustenida. Em outras palavras, todas as possíveis alterações num acorde de nona estão incluídas nessa escala. O acorde implícito nessa escala é em geral notado simplesmente como G7alt, embora a notação G7#9#5 também seja usada, como também a G7#9. Os símbolos b9 e b5 não são normalmente usados nesse contexto, a despeito de estarem presentes na escala, por que eles implicam a escala diminuta, que é discutida mais adiante.

O som da escala alterada e o acorde que ela implica são muito mais complexos do que qualquer outra escala/acorde de sétima da dominante apresentado até aqui, e é um dos sons mais importantes do jazz pós-bop. Talvez seja bom você investir mais tempo nessa escala para se acostumar a ela. Tente ir ao piano e tocar a fundamental, terça, e sétima com a mão esquerda, enquanto toca a escala alterada, e linhas melódicas baseadas nela, com a direita. Você pode utilizar essa escala mesmo quando o acorde pareça ser um acorde de sétima da dominante comum, mas deve fazê-lo com cautela num ambiente de grupo, porque outros integrantes da banda podem estar tocando sons do modo mixolídio ou lídio dominante, e sua escala alterada vai soar dissonante em relação a eles. Isso não é necessariamente errado, mas você deve estar consciente do efeito produzido.

Escalas Simétricas

Quando um modo de uma dada escala produz o mesmo tipo de escala que a original, essa escala é dita simétrica. Várias escalas importantes usadas por músicos de jazz são simétricas. Por exemplo, a escala cromática é simétrica, já que cada modo individual dela é uma outra escala cromática. Nesse caso, há na verdade somente uma escala cromática única; todas as outras são somente modos dela. Em geral, se N modos de uma dada escala produzem o mesmo tipo de escala (inclusive o primeiro modo, a própria escala original), então há somente 12/N escalas diferentes desse tipo.

Uma coisa a se observar nas escalas discutidas nesta seção é que elas parecem se prestar a tocar padrões melódicos, e às vezes é difícil conseguir não soar cliché quando se usa essas escalas. Quando se tem vários compassos de um dado acorde, uma técnica comum é tocar uma figura breve na escala a ele associada e repeti-la transposta a várias posições diferentes. Por exemplo, um possível padrão em Dó Maior seria "Dó, Ré, Mi, Sol". Esse padrão pode ser repetido várias vezes com o início em diferentes posições, talvez como "Ré, Mi, Fá, Lá" ou "Mi, Fá, Sol, Si". Por alguma razão, muitas das escalas apresentadas abaixo convidam a esse tipo de abordagem, e é fácil terminar com uns poucos clichés que você acaba usando todas as vezes que é confrontado por essas escalas. Sempre fique atento a isso. Você não deve se sentir como se uma escala estivesse ditando o que você pode ou deve tocar.

Escala de Tons Inteiros

Uma escala particularmente fácil é a escala de tons inteiros, assim chamada porque todos os graus da escala são intervalos de um tom. Uma escala de tons inteiros em Dó consiste de "Dó, Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Si Bemol". Ela tem somente seis notas, e todos os seus modos (inclusive o modo original) formam escalas de tons inteiros. Há assim somente 12/6 ou 2 escalas de tons inteiros. A outra é "Ré Bemol, Mi Bemol, Fá, Sol, Lá Si".

Como o primeiro, o terceiro e o quinto graus dessa escala formam uma tríade aumentada, essa escala pode ser tocada sobre acordes aumentados. Essa escala também contém a nota que seria a sétima num acorde de sétima da dominante (ou seja, Si Bemol num acorde C7). O acorde implícito nessa escala é notado como C7aug, Caug, C7+, C+, ou C7#5.

Escalas Diminutas

Uma outra escala simétrica é a escala diminuta. Essa escala é também chamada de escala tom-semitom, ou escala semitom-tom, porque ela é construída pela alternação de intervalos de tons e semitons. Uma escala tom-semitom (vamos abreviá-la TS) em Dó consiste de "Dó, Ré, Ré Sustenido, Fá, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá, Si"; uma escala semitom-tom (abreviada ST) consiste de "Dó, Ré Bemol, Mi Bemol, Mi, Fá Sustenido, Sol, Lá, Si Bemol". Essas escalas contêm oito notas cada. Observe que, além da escala original, os modos que se iniciam na terça, quinta, e sétima seja de uma escala TS ou de uma ST (além do primeiro modo) formam outra escala TS ou ST, por isso há somente 12/4 ou 3 escalas diminutas diferentes de cada tipo. Além disso, observe que a escala diminuta TS é exatamente o segundo modo da escala diminuta ST, por isso, na verdade, há somente três escalas diminutas distintas no total. As versões TS e ST dessa escala são, entretanto, usadas em situações diferentes.

A escala diminuta ST delineia um acorde de sétima da dominante com uma nona e quinta bemol. Por exemplo, C7b9b5 é "Dó, Mi, Sol Bemol, Si Bemol, Ré Bemol", e essas notas, bem como a sexta, a quinta natural e a nona elevada, estão todas presentes na escala diminuta ST de Dó. A escala ST é por isso uma boa escolha para se usar sobre acordes de sétima da dominante b9b5. John Coltrane usou muito essa sonoridade.

Essa escala é muito similar à escala alterada, que, se você recorda, também é chamada de escala diminuta de tons inteiros. A escala alterada em Dó contém as primeiro cinco notas da escala diminuta ST de Dó e as quatro últimas (superpondo o Mi e o Fá Sustenido) da escala de tons inteiros de Dó. Já que ambas as escalas contêm quintas rebaixadas e nonas rebaixadas e elevadas, elas são às vezes usadas indistintamente sobre acordes de sétima da dominante. Tente ir para o piano e praticar essas duas escalas com sua mão direita, sobre a fundamental, terça e sétima na esquerda. Elas soam muito similares. Muitos fakebooks são inconsistentes no uso dos símbolos alt, #9, b9, b5, #9#5, e b9b5. A lição aqui é que você vai ter que contar com seus ouvidos e com o bom senso para se guiar no uso dessas duas escalas.

A escala diminuta TS delineia um acorde de sétima diminuta e é por isso usado sobre acordes diminutos. Por exemplo, a escala diminuta TS de Dó (Dó, Ré, Ré Sustenido, Fá, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá, Si) pode ser tocada sobre Cdim ou Cdim7. O símbolo clássico para acordes diminutos, um pequeno círculo, também é usado às vezes. Observe que essa escala é a mesma que as escalas diminutas TS de Ré Sustenido, Fá Sustenido, e Lá, e na verdade Cdim7, D#dim7, F#dim7, e Adim7 são todas inversões do mesmo acorde. Eles podem ser usados indistintamente.

Mais importante ainda é que essa escala é também o mesmo que as escalas diminutas ST em Ré, Fá, Sol Sustenido, e Si. Essas escalas são associadas com seus respectivos acordes dominantes com nona bemol e quinta bemol (b9b5). Os acordes diminutos Dó, Mi Bemol, Fá Sustenido e Lá são por isso geralmente usados como substituições de acordes para os respectivos acordes de sétima da dominante, e vice-versa. Na maioria dos lugares onde você vê um acorde diminuto, pode substituí-lo por um dos respectivos acordes de sétima da dominante. Uma progressão particularmente comum é | Cmaj7 | C#dim | Dm7 |. O acorde C#dim aqui implica a escala diminuta TS de Dó Sustenido, que é o mesmo que as escalas diminutas ST de Dó, Mi Bemol, Fá Sustenido, e Lá. Nesse caso, o acorde A7b9b5 pode ser usado no lugar do acorde C#dim. Não apenas os acordes A7b9b5 e C#dim compartilham a mesma escala, mas o acorde de Lá com Sétima da Dominante também resolve bem no acorde de Ré Menor. Quaisquer escalas associadas com acordes de Lá com Sétima da Dominante, como o Lá Mixolídio, Lá Lídio Dominante, Lá Alterado, ou Lá Blues, podem ser assim tocadas sobre um acorde C#dim nesse contexto.

Escalas Pentatônicas

Há um grupo de escalas de cinco notas conhecidas coletivamente como escalas pentatônicas. Os intervalos numa escala pentatônica tradicional são normalmente limitados a tons inteiros e terças menores. Muitos músicos usam essas escalas relativamente simples com bom resultado, entre eles McCoy Tyner e Woody Shaw. As duas escalas pentatônicas básicas são a escala pentatônica maior e a escala pentatônica menor. Uma ecala pentatônica maior em Dó contém "Dó, Ré, Mi, Sol, Lá", e uma escala pentatônica menor em Dó contém "Dó, Mi Bemol, Fá, Sol, Si Bemol". Observe que a escala pentatônica menor em Dó é na verdade o quinto modo de uma escala pentatônica maior em Mi Bemol. Outros modos das escalas pentatônicas também são usados, como por exemplo "Dó, Ré, Fá, Sol, Si Bemol", que é o segundo modo da escala pentatônica

maior em Si Bemol. Essa escala pode ser chamada de escala pentatônica suspensa, embora essa terminologia não seja de modo algum universal.

Como seus nomes implicam, as escalas pentatônicas maior, menor e suspensa podem ser usadas sobre acordes maiores, menores e suspensos respectivamente. Por exemplo, a escala pentatônica maior em Dó pode ser usada sobre Cmaj7. Esse acorde é às vezes grafado C6 para deixar mais enfatizado que a escala pentatônica maior deve ser usada. A escala pentatônica menor em Dó pode ser usada sobre Cm7. A escala pentatônica suspensa em Dó pode ser usada sobre um acorde C7sus.

Outras escalas de cinco notas também são usadas ocasionalmente. Por exemplo, a escala "Mi, Fá, Lá, Si, Ré" é a tradicional "escala in sen" japonesa. Ela pode ser usada como uma substituta para o modo frígio em Mi (observe que ela de fato define o acorde Mi Frígio) para acrescer um sabor oriental à música. Entre as variações úteis dessa escala estão o segundo modo, "Fá, Lá, Si, Ré, Mi", que pode ser usado sobre um acorde Fmaj7#11; o quarto modo, "Si, Ré, Mi, Fá, Lá", que pode ser usado sobre um acorde Bm7b5; e o quinto modo, "Ré, Mi, Fá, Lá, Si", que pode ser usado sobre um acorde Dm6.

Como há relativamente poucas notas numa escala pentatônica, uma única escala pentatônica pode geralmente ser usada sobre vários diferentes acordes sem nenhuma nota a se evitar realmente. Por exemplo, a escala pentatônica maior em Dó, "Dó, Ré, Mi, Sol, Lá", pode ser usada sobre Cmaj7, C7, D7sus, Dm7, Fmaj7, G7sus, Gm7, ou Am7.

Escalas Derivadas

As escalas nesta seção são principalmente derivadas de progressões de acordes, em vez de acordes específicos. Na maioria das vezes, elas podem ser usadas como pontes entre acordes, o que permite que você toque a mesma escala, ou escalas muito aproximadas, sobre dois ou mais acordes diferentes. Isso é às vezes chamado de generalização harmônica.

A Escala de Blues

A escala de blues é geralmente a primeira escala, depois da escala maior, ensinada a iniciantes na improvisação, e em muitos casos é a única outra escala que aprendem. Essa escala supostamente tem suas raízes na música afro-americana com surgimento na época da escravidão, mas as origens exatas de sua encarnação moderna são desconhecidas. A escala de blues em Dó consiste de "Dó, Mi Bemol, Fá, Fá Sustenido, Sol, Si Bemol". O segundo grau dessa escala, que é a terça bemol da escala menor, é chamada de "*blue note*". Na música vocal, ela é geralmente cantada em alguma parte entre um Mi Bemol e um Mi. Na música instrumental, várias técnicas são empregadas para se alcançar o mesmo efeito, tais como esticar a corda enquanto se toca um Mi Bemol em instrumentos de corda, tocar mais baixo um Mi num instrumento de sopro, ou tocar Mi Bemol e Mi simultaneamente num instrumento de teclado. A sétima e a quinta bemóis também são às vezes chamadas de blue notes, e nem sempre são cantadas ou tocadas exatamente na altura grafada. Variações da escala de blues que incluem uma terça, quinta ou sétima naturais também podem ser usadas. Além disso, observe que se uma quinta bemol for omitida, a escala resultante é a escala pentatônica menor. A escala pentatônica menor pode por isso ser usada como substituta da escala de blues, e vice-versa.

A beleza da escala de blues é que ela pode ser tocada sobre toda uma progressão de blues sem nenhuma nota evitada. Se você tentar linhas melódicas baseadas nessa maneira de tocar, por exemplo, uma escala de blues em Dó sobre um acorde C7, você recebe um retorno positivo instantâneo, já que quase tudo que você consegue fazer soa bem. Isso infelizmente leva muitos músicos a usar demais essa escala, e a esgotar suas idéias rapidamente. Há somente um número limitado de fraseados que podem ser tocados numa escala de seis notas, e a maioria deles já foi tocada milhares de vezes a esta altura. Isso não significa dizer que você não deva nunca usar a escala de blues; pelo contrário, ela é vitalmente importante para o jazz. Mas não vá ficar tão encantado com a gratificação fácil produzida por ela a ponto de praticar fraseados de blues exaustivamente, em vez de expandir seu vocabulário harmônico.

A metáfora da língua é uma boa. É difícil dizer coisas interessantes com um vocabulário limitado. Geralmente músicos como Count Basie são dados como exemplos de músicos que tiram muito de muito pouco, mas há uma diferença entre dizer poucas palavras porque você está escolhendo elas cuidadosamente, e dizer poucas palavras porque você não tem nada a dizer ou porque seu vocabulário é muito limitado para exprimir suas idéias. Esse conselho transcende a escala de blues, é claro.

Não é sempre necessário variar o conteúdo harmônico de sua música se você for suficientemente criativo em outros aspectos. Uma maneira de criar um interesse maior quando estiver usando a escala de blues é usar qualquer efeito especial à sua disposição para variar seu som. Eles podem incluir *honking* (tocar uma mesma nota repetidas vezes) e *screaming* (tocar notas nos registros mais altos) para saxofonistas, *growling* para baixistas, ou o uso de *clusters* no piano.

Escalas Menores

A escala menor harmônica é às vezes tocada sobre acordes m-maj7. Seus modos não têm nomes padronizados, e são raramente usados por músicos de jazz, exceto como pontes sobre uma progressão harmônica ii-V-i. Por exemplo, considere a progressão | Bm7b5 | E7alt | Am-maj7 |. Uma escala menor harmônica de Lá pode ser tocada sobre todos os três acordes, em vez do tradicional uso das escalas Si Lócria, Mi Alterada e Lá Menor Melódica. Outra maneira de dizer isso é que o segundo modo pode ser tocado sobre um acorde m7b5, e que o quinto modo pode ser usado sobre um acorde alterado da dominante. Mesmo quando você não está usando a escala menor harmônica sobre uma progressão inteira, talvez seja uma boa usar o seu quinto modo sobre um acorde de V numa progressão ii-V-i em tonalidade menor. A vantagem de usar essa escala nesse exemplo é que ela difere das escalas Si Lócria e Lá Menor Melódica por somente uma nota cada. A desvantagem é que a tônica da escala é uma nota evitada nesse contexto.

A escala menor melódica pode ser usada da mesma maneira; seu quinto modo pode ser usado sobre o acorde V numa progressão ii-V-i para manter algum ponto em comum entre as escalas usadas. Observe entretanto que o segundo modo da escala Lá Menor Melódica não é uma escolha ideal sobre o acorde Bm7b5, porque essa escala tem Fá Sustenido em vez de Fá. Essa é a única diferença entre as escalas menores harmônica e melódica. A escolha em relação a se se deve usar o quinto modo das escalas menores harmônica ou melódica sobre um acorde de sétima da dominante pode parcialmente depender da tonalidade da música. Se Fá Sustenido estiver na armadura de tom, então a escala menor melódica pode soar mais diatônica. Você pode optar por essa escala se esse for o som que estiver tentando obter, ou pela menor harmônica se estiver tentando evitar soar diatônico. Por outro lado, se o Fá Sustenido não estiver na armadura de tom, então a escala menor harmônica pode soar mais diatônica. Uma outra questão a considerar é qual dessas escalas está mais perto da escala que você está usando no acorde anterior e no posterior. Dependendo do som que você estiver tentando conseguir, pode escolher a escala que tenha mais ou menos notas em comum com as escalas adjacentes.

Escalas Bebop

A escala bebop maior é uma escala maior acrescida de uma quinta aumentada ou sexta menor. A escala bebop maior de Dó contém "Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Sol Sustenido, Lá, Si". Essa escala pode ser usada sobre acordes de sétima maior ou acordes aumentados de sétima maior. A escala bebop maior de Dó pode também ser usada como uma ponte entre acordes numa progressão como | Cmaj7 | Bm7b5 E7 | Am |; ou seja, a mesma escala pode ser tocada sobre toda a progressão. Uma outra maneira de ver isso é dizer que estamos tocando a escala bebop maior de Dó sobre o acorde Cmaj7, tocando seu oitavo modo sobre o acorde Bm7b5, tocando seu terceiro modo sobre o acorde E7, e tocando seu sétimo modo sobre o acorde Am. Esses modos lembram de perto as escalas maior, lócria, alterada e menor, respectivamente. Observe que estamos usando uma escala bebop maior de Dó sobre uma progressão ii-V-i em Lá Menor. Em geral, podemos usar a escala bebop maior em qualquer tonalidade específica sobre uma progressão ii-V-i na relativa menor daquela tonalidade.

As outras escalas de bebop são a escala bebop da dominante, que é similar ao modo mixolídio, mas com uma sétima maior adicional. A escala bebop da dominante de Dó é, portanto formada por "Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si Bemol, Si". Essa escala pode ser usada sobre acordes de sétima da dominante. A sétima maior não é na verdade uma nota evitada se você a usar como um tom de passagem entre o Dó e o Si Bemol. Ela também serve como a quarta elevada do acorde Fmaj7 que provavelmente seguirá o acorde C7. Há também uma escala bebop menor, que é uma escala dórica com uma terça elevada adicional. A escala bebop menor de Dó é, portanto "Dó, Ré, Mi Bemol, Mi, Fá, Sol, Lá, Si Bemol". Essa escala pode ser usada sobre acordes de sétima menor, e é geralmente usada em progressões de blues de tonalidades menores para dar um sabor mais de sétima da dominante aos acordes.

Escalas Sintéticas

As escalas de blues e bebop são às vezes chamadas escalas sintéticas, porque elas não se encaixam bem na teoria clássica e parecem ter sido inventadas para se adequar a uma situação particular. Em geral, um

número ilimitado de escalas sintéticas pode ser construído usando-se intervalos de segunda menor, maior ou aumentada. Talvez seja bom que você experimente criar suas próprias escalas e procure oportunidades para usá-las.

Quadro de Acordes e Escalas

A tabela abaixo lista os acordes que ocorrem com mais freqüência na harmonia de jazz junto com as escalas normalmente associadas a cada acorde. Os acordes estão agrupados nas quatro categorias básicas (maior, menor, da dominante, e meio diminuto). Numa emergência, qualquer escala de qualquer acorde de qualquer uma dessas categorias pode ser usada para qualquer outro acorde naquela categoria. Há uma categoria adicional para acordes diversos no final. Há muitas outras possíveis escalas e acordes. Entretanto, essas são as mais importantes na harmonia tradicional do jazz.

acorde/cifra	escala
CMAJ7, CMAJ9, C6, C	Dó Maior, Dó Lídia, Dó Maior Bebop, Dó Maior Pentatônica, Sol Maior Pentatônica
CMAJ7(♯11)	Dó Lídia, Si *in sen*
CM7, CM9, CM11, CM	Dó Dórica, Dó Menor Bebop, Dó Menor Pentatônica, Fá Maior Pentatônica, Si Bemol Maior Pentatônica, Mi Bemol Maior Bebop, Dó Blues, Dó Menor
CM6, CM	Dó Dórica, Dó Menor Melódica, Dó Menor Pentatônica, Fá Maior Pentatônica, Si Bemol Maior Pentatônica, Dó Menor Bebop, Mi Bemol Maior Bebop, Ré *in sen*
CM(MAJ7)	Dó Menor Melódica, Dó Menor Harmônica, Mi Bemol Maior Bebop
C7, C9, C13, C	Dó Mixolídia, Dó Lídia Dominante, Dó Bebop Dominante, Dó Blues, Dó Maior Pentatônica
C7SUS, CSUS, C11	Dó Mixolídia
B♭/C, GM7/C	Dó Suspensa Pentatônica, Fá Maior Pentatônica
C7(♯11), C7	Dó Lídia Dominante
C7ALT, C7(♯9♯5), C7(♯9)	Dó Alterada, Fá Menor Harmônica, Fá Menor Melódica
C7(♭9♭5), C7(♭9)	Dó Diminuta ST, Fá Menor Harmônica, Fá Menor Melódica
C7AUG, C7+, C7(♯5)	Dó de Tons Inteiros
CM7(♭5)	Dó Lócria com Segunda Maior, Dó Lócria
CDIM7	Dó Diminuta de Tons Inteiros
CPHRYG	Dó Frígia, Dó Frígia com Sexta Maior, Dó Frígia Espanhola, Dó *in sen*
CMAJ7(♯5)	Dó Lídia Aumentada, Dó Maior Bebop
C7SUS(♭9)	Dó Frígia com Sexta Maior, Dó Frígia

Aplicando a Teoria à Improvisação

A base das formas tradicionais de improvisação é criar espontaneamente e tocar melodias que são construídas sobre a progressão harmônica básica da canção. Nos níveis mais básicos, as notas que você escolhe para sua improvisação são parcialmente ditadas pela escala associada com cada acorde. Isso é chamado de improvisar sobre a progressão harmônica ("*playing changes*").

Formas mais avançadas de improvisação dão ao músico mais liberdade melódica e harmônica, seja pela redução do número de mudanças de acordes, seja por tornar as progressões de acordes mais ambíguas em tonalidade, a ponto de eliminar essas estruturas inteiramente. Essas abordagens são discutidas separadamente abaixo.

Pianistas, guitarristas, e outros instrumentistas que fazem seu próprio acompanhamento enquanto improvisam devem ler a seção sobre acompanhamento junto com essa seção, e tentar aplicar os dois conjuntos de conceitos ao mesmo tempo quando estiverem improvisando.

Desenvolvimento Melódico

Uma de nossas principais preocupações deve ser tocar melodicamente. Isso não necessariamente significa tocar bonitinho, mas é preciso haver algum senso de continuidade para suas linhas melódicas, e elas precisam ser interessantes em si mesmas. Você também precisa estar consciente do desenvolvimento rítmico e harmônico de suas improvisações; eu incluo esses conceitos na expressão "desenvolvimento melódico". Isso é difícil ensinar, e é provavelmente o aspecto da improvisação que requer mais criatividade. Qualquer um pode aprender as relações entre acordes e escalas; o que você faz com esse conhecimento é o que determina como sua música vai soar. O livro How To Improvise, de Hal Crook, tem muitas informações sobre o desenvolvimento melódico, especialmente sobre variação rítmica, voltadas para o músico de nível intermediário, enquanto The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation, de George Russell, e A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody, de David Liebman, contêm discussões avançadas e muito técnicas sobre desenvolvimento harmônico.

Intensidade

Você precisa estar consciente do contorno de seu solo. Uma maneira comum de estruturar um solo é baseada no modelo de como se conta uma história. Você começa de maneira simples, vai acrescentando uma série de tensões menores até um clímax, e aí chega a uma frase de desfecho. Isso funciona bem na maioria das situações. No entanto, você pode querer ocasionalmente variar desse formato. Você pode decidir começar com mais força para abrir seu solo, ou pode querer encerrar bem no clímax, e deixar de lado o arremate. Pode querer manter todo o solo com um baixo nível de intensidade para passar uma sensação relaxada, embora você nem por isso vá querer entediar seus ouvintes. Pode querer manter o nível de intensidade num ápice controlado. Mais ou menos como um comediante trabalhando num auditório, você pode querer alterar suas estratégias à medida que avalia o clima da platéia. Você deve se esforçar para ter o controle da resposta emocional que sua música gera nos ouvintes.

Há alguns expedientes comuns que podem ser usados para estruturar seu solo. Um dos mais importantes é a repetição. Depois que um solista toca uma frase, ele freqüentemente repete ela, ou uma variação dela. Geralmente a frase, ou a variação, é tocada três vezes antes de se passar para alguma outra coisa. A variação pode ser transportar a frase, ou alterar notas importantes dentro dela para conformar a frase a um novo acorde/escala. A variação pode consistir simplesmente de começar a frase num ponto diferente do compasso, como no terceiro tempo em vez do segundo. A frase em si pode ser alterada ritmicamente, tocando-se mais devagar ou mais rápido.

Relacionada à idéia da repetição, está a idéia de pergunta e resposta. Em vez de repetir a frase original, você pode considerar a frase como uma pergunta ou chamado, e continuar com uma resposta. Esta é a analogia musical a perguntar "você foi à loja hoje?", e então responder "sim, eu fui à loja hoje".

Na maioria dos instrumentos, você pode aumentar a intensidade tocando com mais volume, mais alto, e mais rápido; tocar mais suave, mais baixo, e mais lento geralmente reduz a intensidade. Tocar padrões rítmicos simples, como semínimas e colcheias onde o acento cai no tempo, é geralmente menos intenso do que tocar ritmos mais complexos, tais como ritmos sincopados, onde a maioria dos acentos cai fora do tempo. Uma hemíola é um tipo particular de esquema rítmico em que uma métrica é superimposta a outra. Um exemplo disso é o uso de tercinas de semínimas quanto se toca num compasso 4/4.

Uma nota longa sustentada consegue também gerar intensidade na maioria dos instrumentos, embora os pianistas talvez precisem usar trinados ou oitavas quebradas ("*rolling octaves*") para alcançar esse tipo de sustentação. Uma única nota ou frase curta, repetida inúmeras vezes, consegue produzir uma espécie similar de intensidade. Você precisa usar seu próprio julgamento para decidir o quanto é o bastante.

Construção de Frases

As relações entre acordes e escalas não devem ser vistas como sendo limitadoras ou determinantes de sua escolha de notas. Elas são simplesmente um auxílio, uma maneira de ajudar você a relacionar idéias que possa ter a dedilhados em seu instrumento. Suas idéias não devem, entretanto, ser ditadas pelas escalas. Observe que muito poucos cantores de jazz usam escalas extensivamente; eles geralmente conseguem traduzir uma idéia para suas vozes mais diretamente. Por esse motivo, os instrumentistas devem praticar a improvisação cantando, além de praticar seus instrumentos. Não importa o quanto sua voz possa estar destreinada, ela é mais natural a você do que seu instrumento, por isso você pode chegar à conclusão que consegue desenvolver idéias melhor cantando-as em vez de tocando-as. Os cantores também são geralmente

limitados em sua capacidade de cantar idéias harmônicas complexas, entretanto, porque eles não têm dedilhados bem praticados para os quais retornar. A teoria das escalas pode ser de fato uma fonte de idéias; só assegure-se de que ela não é sua única fonte.

Tente tocar linhas melódicas escalares que sejam baseadas principalmente em graus conjuntos, linhas angulares que sejam baseadas principalmente em saltos, bem como linhas que combinem as duas abordagens. Além de se preocupar com a escolha das notas, tente variar o conteúdo rítmico de suas idéias. Improvisadores iniciantes geralmente tocam inconscientemente quase todas as suas frases com somente umas poucas bases rítmicas. Tente tocar linhas que sejam baseadas principalmente em mínimas e semínimas, linhas que sejam baseadas principalmente em colcheias e tercinas, bem como linhas que combinam as duas abordagens.

Improvisando sobre a Progressão Harmônica

Uma vez que você tenha alguma idéia da associação entre as cifras dos acordes e as escalas, e como desenvolver uma linha melódica, você pode começar a improvisar sobre progressões harmônicas. Em situações de palco, a seção rítmica estará delineando as progressões harmônicas no tempo, enquanto você toca linhas melódicas improvisadas baseadas nas escalas que lhe são associadas. Geralmente haverá mudança de acorde a cada compasso, e você precisa ficar trocando de escala para acompanhar. Entretanto, você não deve pensar um acorde de cada vez. Você deve ficar tentando construir linhas que levem de um acorde ao próximo.

A terça e a sétima de cada acorde são as notas que mais definem o som do acorde. Se você enfatizar essas notas em sua improvisação, vai ajudar a garantir que suas linhas melódicas vão implicar a progressão harmônica com precisão. Por outro lado, se você enfatizar os outros tons da escala, pode adicionar uma riqueza harmônica aos sons. Você também é livre para usar notas que nem sequer estejam na escala. Músicos de bebop geralmente usam uma técnica chamada "*enclosure*", em que uma nota alvo é precedida por notas meio tom abaixo e acima, algo como uma apojatura sucessiva. Isso é relacionado à idéia de uma nota sensível, exceto que, no enclosure, o cromatismo é usado para enfatizar ou retardar uma nota específica, em vez de para conectar duas outras notas. Outros tons de fora da escala podem ser utilizados quando você achar interessante.

Embora haja muitas progressões harmônicas, há umas poucas peças fundamentais que representam muitas das progressões que você verá. Se você familiarizar-se com essas mudanças básicas, estará bem encaminhado para conseguir tocar sobre qualquer conjunto de progressões que possa aparecer no seu caminho. Os músicos devem praticar as progressões harmônicas descritas abaixo em todos os doze tons para ganhar a maior fluência possível. Você pode tentar alguns fraseados específicos nessas progressões, mas o mais importante é que você deve simplesmente explorar muitas idéias diferentes sobre cada progressão de modo que torne-se confortável improvisar verdadeiramente sobre elas, em vez de simplesmente tocar fraseados prontos com os quais se sinta confortável naquele tom. Você deve experimentar diferentes abordagens e aprender como encaixar sua escolha de notas para um dado tipo de acorde numa determinada situação para a sonoridade que você está tentando alcançar.

Além de ler sobre esses conceitos, você deve buscar ouvir especificamente essas técnicas sendo aplicadas por outros músicos. Os músicos de jazz mais populares dos anos 50 são um bom ponto de partida. Nomes como Miles Davis, Clifford Brown, Sonny Rollins, John Coltrane, Cannonball Adderly, Art Pepper, Red Garland, Hank Jones, Herb Ellis, Joe Pass, Paul Chambers e Ray Brown. Qualquer álbum dessa época com um ou mais desses músicos é recomendado para se aprender a respeito de improvisação sobre progressões de acordes.

ii-V

A progressão de acordes mais importante do jazz é a ii-V, que pode ou não resolver em I. A maioria das músicas tem progressões ii-V em vários tons espalhadas por ela. Por exemplo, tomemos a seguinte progressão de acordes:

| CMAJ7 | DM7 G7 | EM7 | A7 | DM7 | G7 | CMAJ7 | ...

Há três progressões ii-V aqui. O compasso 2 forma um ii-V no tom de Dó, embora não haja o próprio acorde C (I) no compasso 3. Os compassos 3 a 5 formam um ii-V-I no tom Ré Menor, e os compassos 5 a 7 formam um

ii-V-I em Dó novamente. Há muitos expedientes que podem ser usados quando se toca sobre progressões ii-V. Alguns deles estão descritos abaixo.

Tonalidade Maior

Numa tonalidade maior, a progressão ii-V-I consiste de um acorde de sétima menor, um acorde de sétima da dominante, e um acorde de sétima maior. As primeiras escolhas de escala que você aprendeu para esses acordes são a dórica, a mixolídia, e a maior. No tom Dó, os acordes são Dm7 - G7 - Cmaj7, e as escalas associadas serão então Ré Dórico, Sol Mixolídio, e Dó Maior. Como pode ter notado, esses são todos modos da mesma escala Dó Maior. Por isso quando você vê uma progressão ii-V numa tonalidade maior, pode tocar a escala maior do acorde I em toda a progressão. Isso deixa um tanto mais fácil construir linhas que conduzam de um acorde ao próximo, ou transcendam os acordes individuais. Esse tipo de progressão, em que as escalas associadas com cada um dos acordes são todas modos de um deles, é chamado de progressão diatônica. Embora seja fácil tocar sobre progressões diatônicas, elas podem rapidamente ficar maçantes, já que você está tocando as mesmas sete notas durante um grande período de tempo. Você pode adicionar um pouco de variedade usando uma das outras escalas associadas com cada acorde, como Ré Menor, Sol Bebop Dominante e Dó Lídio.

A maneira mais comum de aumentar o interesse numa progressão ii-V é alterar o acorde da dominante (V). Geralmente a alteração já vai estar especificada para você, mas mesmo quando não estiver, você geralmente, tem a liberdade de acrescentar alterações a acordes da dominante. Ajuda se o solista e os acompanhantes estiverem tocando as mesmas alterações, mas isso nem sempre é prático quando se improvisa, a menos que seu acompanhante tenha ouvidos incríveis e consiga notar as alterações que você estiver fazendo, e de qualquer maneira isso não é na verdade tão importante assim.

No tom de Dó, você pode substituir o acorde G7 por um G7#11, um G7alt, um G7b9b5, ou um acorde G7+, os quais ainda preenchem a função de dominante em Dó, mas implicam escalas diferentes. Por exemplo, se você escolher G7#11, a progressão então vira Ré Dórico, Sol Lídio Dominante, Dó Maior.

Outra alteração possível à dominante é chamada de substituição pelo trítono. Isso significa substituir o acorde da dominante por um acorde de sétima da dominante a um trítono de distância. No tom de Dó, isso significa substituir o G7 por um Db7. Pode parecer estranho, mas há alguns motivos muito bons pelos quais isso funciona. A terça e a sétima de um acorde são as duas notas mais importantes na definição da sonoridade e da função de um acorde. Se você olhar um acorde Db7, verá que ele contém Ré Bemol, Fá, Lá Bemol, e Si, que são respectivamente b5, 7, b9, e a 3 de um acorde G7. A terça e a sétima do acorde G7 (Si e Fá) tornam-se a sétima e a terça do acorde Db7. Assim, o Db7 é muito similar a um acorde G7b9b5 em sonoridade e função. Além disso, a resolução melódica de Ré Bemol para Dó no baixo é muito forte, funcionando quase como um tom de passagem.

Uma vez que você tenha feito a substituição do acorde, pode então tocar qualquer escala associada com o acorde Db7, resultando por exemplo numa progressão de Ré Dórico, Ré Bemol Mixolídio, Dó Maior. Usar uma outra escala que não a mixolídia vai gerar algumas coisas surpreendentes. Tente uma escala Ré Bemol Lídia Dominante, que implica um acorde Db7#11 para a dominante substituta. Parece ou soa familiar? É o que deve, porque as escalas Ré Bemol Lídio Dominante e Sol Alterado são ambas modos da mesma escala Lá Bemol Menor Melódica.

Quando você toca linhas baseadas em Ré Bemol Lídio Dominante, está tocando linhas que também são compatíveis com Sol Alterado. Por outro lado, Ré Bemol Alterado e Sol Lídio Dominante são ambos modos da mesma escala Ré Menor Melódica, e podem ser usadas indistintamente. Além disso, as escalas diminutas semitom-tom de Ré Bemol e Sol são idênticas, do mesmo modo que as respectivas escalas de tons inteiros. Esses são outros motivos pelos quais a substituição pelo trítono funciona tão bem.

Tonalidade Menor

Progressões ii-V numa tonalidade menor geralmente não sofrem do problema de soar muito diatônicas. Como a menor harmônica é normalmente usada para gerar progressões de acordes na tonalidade menor, uma progressão ii-V em Lá Menor pode consistir de | Bm7b5 E7 | Am-maj7 |. Se tentarmos montar um acorde de nona a partir do E7, veremos que o Fá natural no tom de Lá Menor Harmônico gera um acorde E7b9. Sem muita alteração especial, essa progressão pode implicar uma Si Lócria, Mi diminuta ST, e Lá Menor Melódica. Essas escalas são ricas o bastante para não precisar de alterações adicionais.

Entretanto, a maioria das mesmas técnicas usadas na tonalidade maior podem ser usadas numa tonalidade menor também. Podemos usar as escalas menores melódica ou harmônica a partir do acorde i, ou a escala bebop maior a partir de sua relativa maior, sobre toda a progressão. Podemos usar uma variação diferente do acorde E7, como E7alt ou E7+, ou até mesmo E7sus; podemos fazer uma substituição pelo trítono que vai gerar um Bb7; e assim por diante. Podemos também substituir os acordes ii, por exemplo, usando a escala lócria com segunda maior, ou substituir o Bm7b5 por um acorde Bm7 normal, em que o Fá Sustenido vem do tom Lá Menor Melódico em vez do Lá Menor Harmônico.

Se fôssemos montar um acorde de nona, o Dó natural no tom Lá Menor Melódico geraria um acorde Bm7b9, que implica uma escala Si Frígia. Podemos até trocar o acorde Bm (ii) por um acorde B7 (II), especialmente um acorde B7alt, que contém o Ré do acorde Bm. Podemos também alterar o acorde i, substituindo-o por um acorde Am7 simples, e usar qualquer das várias possíveis escalas associadas com esse acorde, como Lá Menor, Lá Frígia, Lá Menor Pentatônica, e assim por diante.

Blues

O termo "blues" é um tanto sobrecarregado, descrevendo tanto um estilo geral de música e uma categoria mais específica de progressões harmônicas, como também seu sentido coloquial de um sentimento de tristeza ou melancolia, como na frase "I've got the blues" (Estou triste). O blues como um estilo tem uma rica história que está além do escopo desta Introdução. A forma básica de blues de 12 compassos foi mencionada anteriormente. Em sua forma original, ainda tocada geralmente na música rock e R&B, somente três acordes são usados: o acorde I, o acorde IV, e o acorde V. A progressão básica do blues é a seguinte:

I7	I7	I7	I7	F7	F7	F7	F7
IV7	IV7	I7	I7	$B^{\flat}7$	$B^{\flat}7$	F7	F7
V7	IV7	I7	I7	C7	$B^{\flat}7$	F7	F7

Os acordes são geralmente tocados todos como acordes de sétima da dominante, embora eles não estejam de fato funcionando como acordes da dominante, já que eles não resolvem numa tônica. A escala de blues em Fá pode ser tocada sobre toda essa progressão. Embora a progressão de blues possa ser tocada em qualquer tom, os tons mais populares entre músicos de jazz parecem ser Fá, Si Bemol, e Mi Bemol, enquanto músicos de rock geralmente preferem Mi, Lá, Ré ou Sol. Isso tem muito a ver com a maneira como os instrumentos são afinados. Os instrumentos mais usados no jazz, como o trompete e os vários membros da família do saxofone, são geralmente afinados em Si Bemol ou Mi Bemol, o que significa que um "Dó" na pauta, quando tocado nesses instrumentos, soa na verdade como um Si Bemol ou um Mi Bemol, respectivamente. A música escrita para esses instrumentos é portanto transposta. As posições dos dedos nesses instrumentos favorecem tocar em Dó, que é na verdade Si Bemol ou Mi Bemol, dependendo do instrumento. As guitarras tendem a dominar a música rock, e as guitarras são afinadas para favorecer os tons que contêm sustenidos. Tocar a escala de blues sobre a progressão básica de três acordes de blues num contexto de jazz envelhece muito rapidamente. A partir da Era do Swing, e mais notavelmente na Era do Bebop, os músicos começaram a adicionar elementos a essa fórmula simples. Uma adaptação comum da progressão de blues, que ainda é considerada o padrão para sessões de improviso de jazz ("*jazz jam sessions*"), é a seguinte:

I7	IV7	I7	I7	F7	$B^{\flat}7$	F7	F7
IV7	IV7	I7	(V7/II)	$B^{\flat}7$	$B^{\flat}7$	F7	$D^{7}{}_{ALT}$
IIM7	V7	I	V7	$G_{M}7$	C7	F7	C7

Essa progressão oferece uma gama maior de possibilidades de escala do que a progressão básica de blues de três acordes. Por exemplo, os compassos 8 e 9 formam um V-i em Sol menor, e os compassos 9 a 11 formam um ii-V-I em Fá. A idéia de adicionar o ii-V à progressão de blues resulta em mais variações. Tomemos por exemplo o seguinte:

F^7	$B^{\flat 7}$	F^7	C_M^7 F^7
$B^{\flat 7}$	B°	F^7	$A_M^{7(\flat 5)}$ D^7
G_M^7	C^{7}_{ALT}	F^7 D^7	G_M^7 C^7

Essa progressão em particular é especialmente comum no bebop e nos estilos posteriores. Observe a substituição de um ii-V-I em Si Bemol nos compassos 4 a 5, um ii-V-i em Sol Menor nos compassos 8 a 9, e um V-i em Sol Menor nos compassos 11 a 12. Observe também o acorde diminuto no compasso 6. Esse acorde diminuto está servindo como um substituto para o acorde de sétima da dominante, já que tanto o Bdim quanto o Bb7b9 compartilham da mesma escala Si Bemol Diminuta Semitom-Tom (Si Tom-Semitom). Essa mesma substituição pode ser feita na segunda metade do compasso 2.

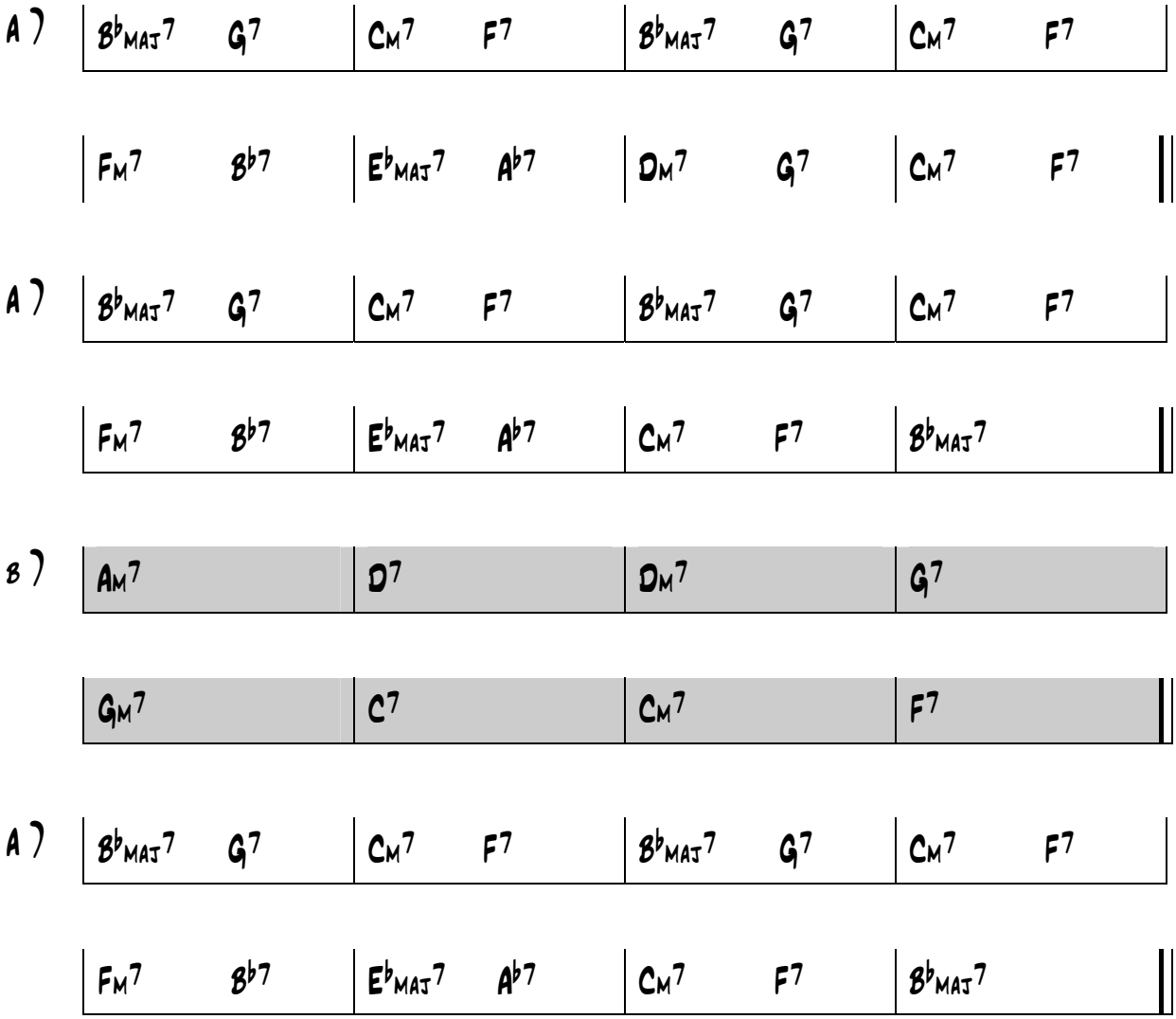
Outras variações podem ser feitas usando substituições pelo trítono. Por exemplo, Ab7 pode ser tocado no lugar do D7alt na segunda metade do compasso 8. Você pode também mudar a qualidade dos acordes, substituindo por exemplo esse Ab7 por um Abm7. Outra substituição comum é um A7alt no lugar do F7 no compasso 11. Essa substituição funciona porque os acordes compartilham várias notas, entre elas a tônica, Fá, e porque o A7alt forma parte de uma progressão II-V-i em Sol Menor com o D7alt e o Gm7 que vêm em seguida. Charlie Parker levou esses tipos de substituições a um extremo em "Blues For Alice". A progressão harmônica dessa música é a seguinte:

F_{MAJ}^7	$E_M^{7(\flat 5)}$ $A^{7(\flat 9)}$	D_M^7 G^7	C_M^7 F^7
$B^{\flat 7}$	$B^{\flat}{}_M^7$ $E^{\flat 7}$	A_M^7 D^7	$A^{\flat}{}_M^7$ $D^{\flat 7}$
G_M^7	C^7	F_{MAJ}^7 D^7	G_M^7 C^7

Essa progressão usa a maioria das técnicas descritas acima. Pode ser uma boa você se dedicar a tocar com essa progressão por um tempo.

Progressão "*I Got Rhythm*"

A música "I Got Rhythm", de George Gershwin, é a fonte de uma das progressões harmônicas mais populares da era do bebop, perdendo somente para a progressão de blues. Essa forma é chamada pelos músicos de jazz simplesmente de *progressão Rhythm* (em inglês, "*Rhythm changes*"). Como acontece com a progressão de blues, há muitas possíveis variações sobre a progressão Rhythm. A maioria das músicas baseadas na progressão Rhythm é tocada no tom Si Bemol, e em andamentos muito rápidos, geralmente bem acima de 200 batimentos por minuto. Essas músicas têm uma forma AABA de 32 compassos baseada na seguinte progressão de acordes:

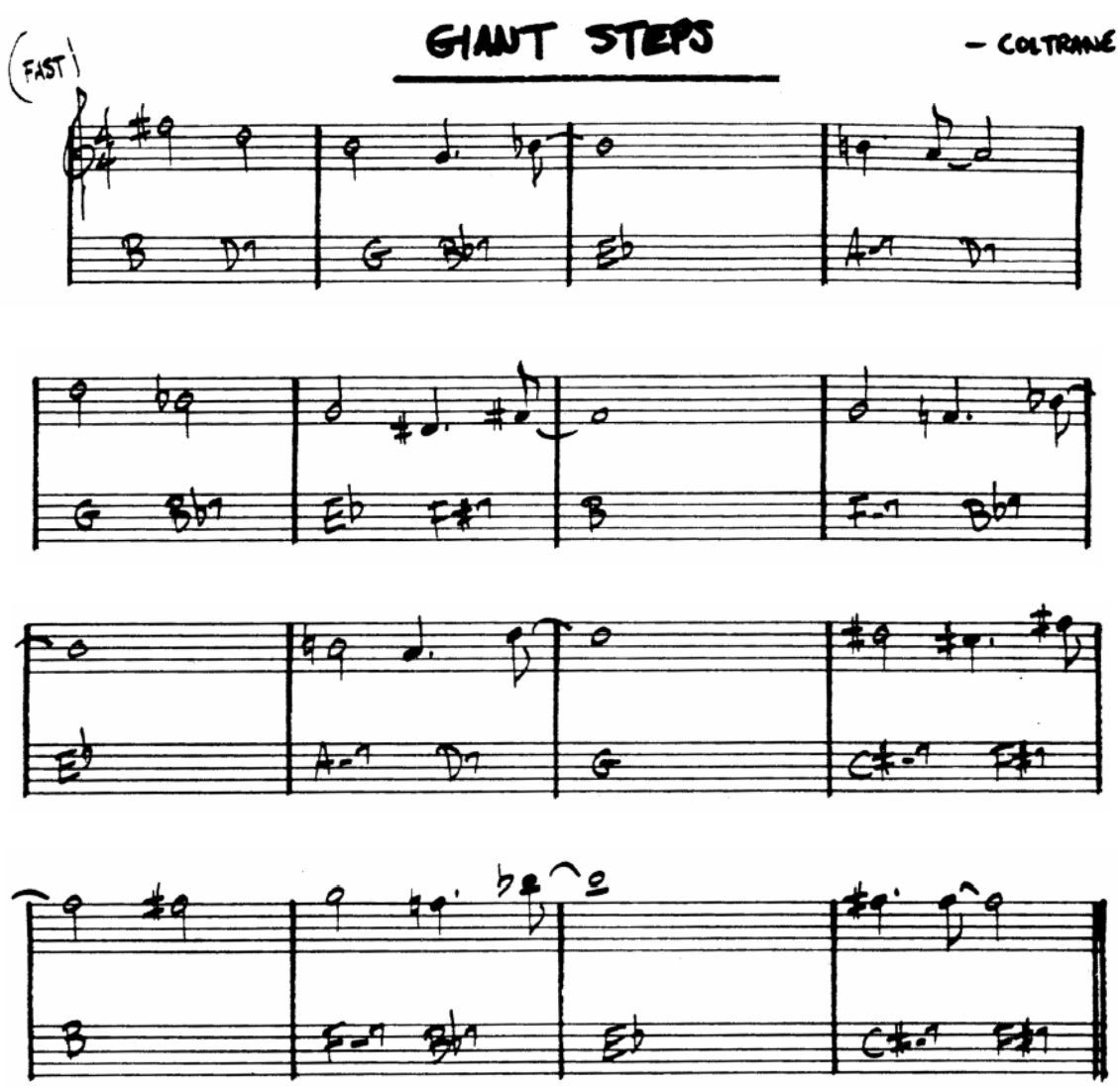


Essa progressão contém muitas progressões ii-V. Qualquer uma das alterações comuns descritas no trecho sobre progressões ii-V acima podem ser usadas quando se está tocando sobre uma progressão Rhythm. Muitas músicas contêm ligeiras alterações dessa progressão básica, especialmente nos últimos quatro compassos das seções A. Algumas das alterações comuns são substituir o segundo acorde G7 por um acorde diminuto Bdim, ou substituir o quinto acorde Bbmaj7 pelo Dm7. A primeira substituição já foi descrita quando falamos da escala diminuta. A segunda troca um acorde I por um acorde iii, que têm três das quatro notas em comum, e cujas respectivas escalas diferem somente em uma nota. Além disso, o Dm7 e o G7 que o seguem formam um ii-V em Dó Menor, por isso essa é uma substituição especialmente forte harmonicamente.

As características importantes da progressão Rhythm são as repetidas seqüências I-VI-ii-V (ou substitutos) nos primeiros quatro compassos das seções A, e os movimentos básicos da tonalidade em quintas na ponte, conduzindo de volta à tônica original da última seção A. Se você quer virar um músico improvisador, deve ficar fluente na progressão Rhythm básica, especialmente no tom Si Bemol, e ficar familiar com as variações particulares associadas com músicas específicas. Essa também é uma boa oportunidade de testar o que você aprendeu sobre o ii-V, e de praticar tocar em andamentos rápidos.

Progressão Coltrane

John Coltrane, por meio de composições originais como "Giant Steps" e "Countdown", do álbum Giant Steps, e arranjos de standards como "But Not For Me" no álbum My Favorite Things, ficou conhecido por usar uma progressão particularmente complexa que é geralmente chamada de *progressão Coltrane*, embora ele não tenha sido o primeiro ou único músico a fazer uso delas. A característica básica da progressão Coltrane é o movimento de tonalidade por terças maiores. A progressão de "Giant Steps" é a seguinte:



O primeiro centro tonal aqui é o Si, depois Sol, em seguida Mi Bemol, e ele continua a mover-se em ciclo por essas três tonalidades, que estão a uma terça maior de distância. Coltrane conseguiu desenvolver essa idéia de várias maneiras. Por exemplo, ele a usou como um substituto para uma progressão ii-V normal. A progressão de "Countdown" é baseada por alto na progressão da composição de Miles Davis chamada "Tune-up". Essa música começa com a seguinte progressão de quatro compassos:

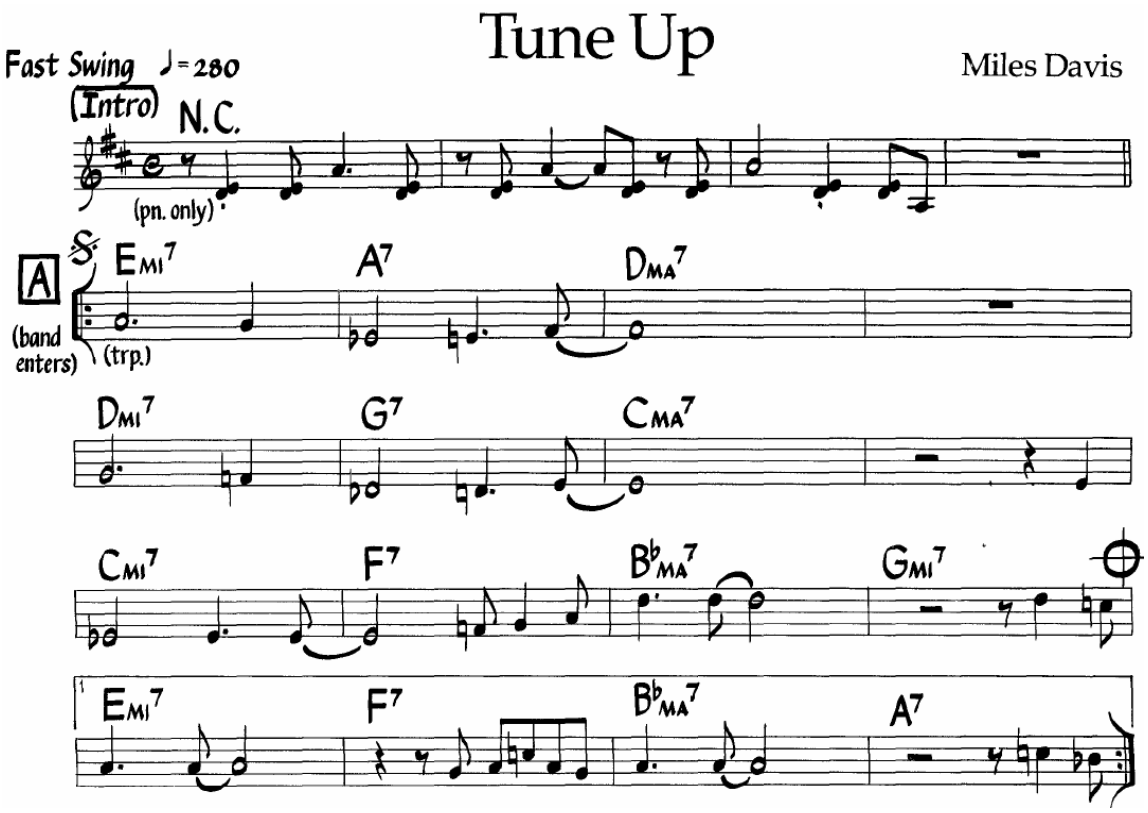
TUNE UP				
	Em^7	A^7	D^7M	D^7M

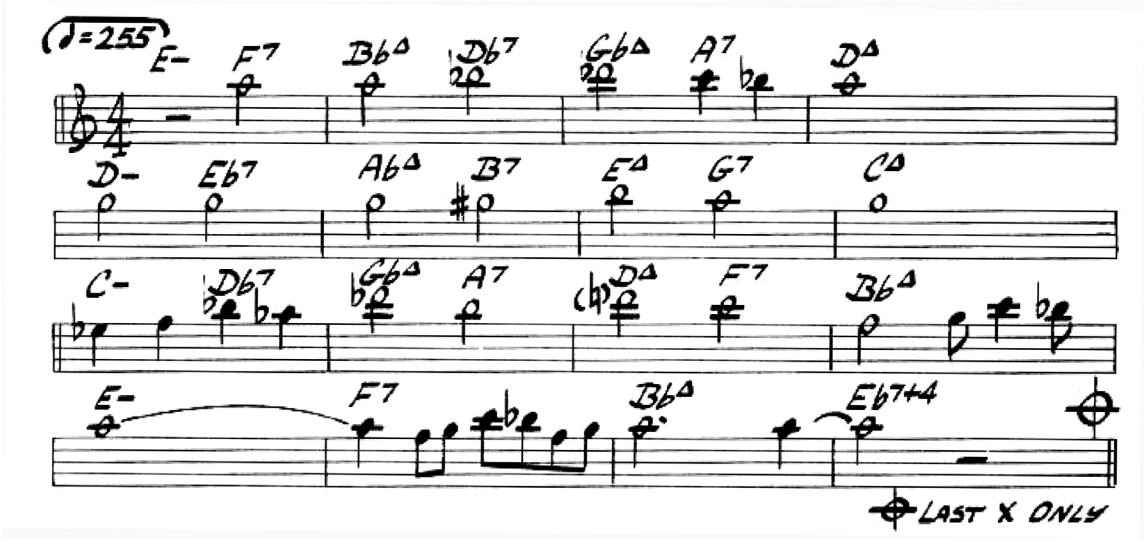
Que é uma manjada progressão ii-V-I em Ré Maior. Os primeiro quatro compassos de "Countdown" são:

COUNTDOWN				
	Em^7 F^7	$B^{\flat}MAJ^7$ $D^{\flat 7}$	$G^{\flat}MAJ^7$ A^7	$DMAJ^7$

Coltrane começa com o mesmo acorde ii, e depois modula para o acorde de sétima da dominante meio-tom acima. A partir daí, ele inicia o ciclo de terças maiores, passando do tom Si Bemol para Sol Bemol e voltando finalmente a Ré. Os quatro compassos seguintes da música são idênticos harmonicamente, exceto que estão baseados num ii-V em Dó; os quatro compassos seguintes são a mesma coisa em Si Bemol.

Solar sobre uma progressão Coltrane pode ser um desafio, já que o centro tonal aparente muda tanto. Não dá para simplesmente tocar uma única escala diatônica sobre vários compassos. As músicas geralmente são tocadas em andamentos rápidos, e também é fácil cair na armadilha de não se tocar nada além de arpejos que delineiem os acordes. Você precisa tentar ficar bastante atento e se lembrar de tocar melodicamente quando estiver solando sobre uma progressão tão complexa como é a progressão Coltrane.





Improvisação Modal

Uma típica música modal pode ter somente dois ou três acordes, e cada um deles pode durar por 8 ou até 16 compassos. Num certo sentido, tocar música modal é muito mais fácil do que improvisar sobre progressões harmônicas, já que não exige que seu cérebro faça tantos cálculos rápidos para mudar constantemente de escalas. Num outro sentido, entretanto, ele impõe mais desafios, já que você não pode simplesmente jogar lá uns fraseados de ii-V que praticou, nem contar com o uso inteligente de escalas e substituição de acordes para encobrir problemas básicos do pensamento melódico durante o improviso.

Algumas músicas são, com freqüência, consideradas modais, apesar de seguir progressões de acordes tradicionais como as do blues. O conceito de modalidade tem tanto a ver com o que é feito com a harmonia quanto com seu ritmo de mudança. Nos estilos derivados do bebop, um solista pode manter a atenção dos ouvintes por sua escolha de notas sobre a harmonia, inclusive dissonâncias, tensões, e liberações. Por exemplo, músicos de bebop gostavam muito de encerrar frases com a quarta elevada sobre um acorde de

sétima da dominante, só pelo efeito que aquela nota tinha. Quando se sola sobre música modal, há menos ênfase nas escolhas harmônicas, e mais no desenvolvimento melódico.

A balada "Blue In Green" do disco Kind Of Blue de Miles Davis tem tanto movimento harmônico quanto muitas outras músicas, e seus acordes são acordes relativamente complexos, como o Bbmaj7#11 ou o A7alt. E, entretanto os solos nessa faixa não exploram a harmonia; em vez disso, eles se concentram no interesse melódico de frases individuais. Os improvisadores do bebop podem enfatizar as extensões dos acordes em seus solos, enquanto os improvisadores modais tendem a enfatizar as notas básicas dos acordes. Os músicos do bebop são geralmente mais inclinados a preencher todos os espaços com notas para definir completamente a harmonia, enquanto os músicos modais são mais propensos a usar o espaço rítmico como um elemento estruturador melódico. As duas abordagens são válidas, mas é importante compreender as diferenças entre elas.

A música "So What" de Miles Davis, no álbum Kind Of Blue, é o exemplo clássico de uma música modal. Ela segue uma estrutura básica AABA, em que a seção A consiste do modo Ré Dórico, e a seção B consiste do modo Mi Bemol Dórico. Isso resulta em 16 compassos consecutivos de Ré Dórico no começo de cada chorus, 24 se contados os últimos 8 compassos do chorus anterior. Você pode rapidamente começar a ficar sem idéias se você se limitar a somente as sete notas da escala Ré Dórica, mas esse é o desafio. Você não pode contar com a sonoridade geralmente bem-aceita de um Fá Sustenido sobre um acorde C7; você precisa tocar melodicamente com as notas que lhe são dadas.

Você não está, entretanto, completamente limitado às notas da escala. Do mesmo modo que acontece com as progressões ii-V, há alguns expedientes que você pode usar num contexto modal para adicionar tensão. Um dos mais populares desses esquemas é chamado "*sideslipping*". Sobre um fundo de Ré Dórico, tente tocar linhas baseadas nas escalas Ré Bemol ou Mi Bemol por um compasso ou dois. Essa dissonância cria uma tensão, que você pode liberar ao voltar para a escala original. Você também pode usar notas de passagem cromáticas. Por exemplo, sobre uma escala Ré Dórica, você pode tentar tocar "Sol, Sol Sustenido, Lá", em que o Sol Sustenido é uma nota de passagem.

Você também pode variar a escala usada. Por exemplo, em vez da Ré Dórica, tente uma Ré Menor Natural, ou uma Ré Menor Pentatônica, em uns poucos compassos. Você pode alternar um acorde de tônica com um acorde de sétima da dominante nessa tonalidade. Por exemplo, o acorde associado com Ré Dórico é o Dm7. Se você tratar ele como um acorde i, o acorde V7 passa a ser o A7. Então você pode usar linhas de quaisquer das escalas associadas com A7, A7b9b5, A7alt, ou outros acordes de sétima da dominante de Lá, em momentos de sua improvisação. Isso vai criar um tipo de tensão que você pode resolver ao retornar à escala original de Ré Dórico.

Na maioria das vezes, contudo, você deve tentar apegar-se à filosofia modal quando estiver tocando músicas modais, e concentrar-se em ser tão melódico quanto possível com o acorde e as notas dos acordes básicos. Escalas pentatônicas são uma escolha especialmente apropriadas para se tocar música modal, já que elas estreitam sua escolha para somente cinco em vez de sete notas, forçam você ainda mais a pensar em usar espaço e tocar melodicamente. Um som similar é obtido quando se tocam linhas montadas a partir do intervalo de quarta. Isso é chamado harmonia quartal. Ela é particularmente eficiente em músicas modais com poucas mudanças de acordes, embora esse tipo de linha possa ser usado também em outras situações.

Cromatismo

Os estilos do bebop foram caracterizados anteriormente como explorando as harmonias pela escolha de escalas com muitas cores tonais, enquanto o estilo modal foi caracterizado como enfatizando as notas básicas dos acordes. Essas duas abordagens ainda usam, até certo ponto, relações acorde/escala na maneira tradicional de escolher uma escala que implica o som do acorde, e tocar principalmente dentro daquela escala. Uma outra abordagem é manter a noção de progressões de acordes, mas tocar linhas que ficam em grande parte fora das escalas associadas. Isso é às vezes chamado de cromatismo. Eric Dolphy usou essa abordagem enquanto tocava com Charles Mingus e em alguns de seus próprios álbuns, como Live At The Five Spot e Last Date. Woody Shaw e Steve Coleman também são músicos cromáticos.

A esta altura, você provavelmente já tocou algumas notas de fora da escala, digamos um Lá Bemol contra um acorde Cmaj7, possivelmente por acidente. Essas notas podem soar erradas quando tocadas no contexto de uma melodia que de outro modo caminha dentro da escala. Ao tocar uma melodia derivada de uma escala, você estabelece uma sonoridade específica, e uma nota errada soará estranha. Entretanto, quando se toca uma melodia que fica em sua maior parte fora da escala, as mesmas notas podem se encaixar muito

mais logicamente. Isso significa dizer que notas de fora da escala usadas melodicamente podem com freqüência soar consonantes (o oposto de dissonante).

Os músicos citados acima geralmente tocam linhas melódicas muito angulares, ou seja, com intervalos grandes ou incomuns, e mudam de direção com freqüência, em vez de tocar basicamente se limitando a intervalos menores dentro de uma escala. Isso geralmente parece estabelecer uma sonoridade em que notas erradas soam perfeitamente naturais. É interessante notar que a abordagem oposta funciona também: linhas que contêm muitos meios-tons geralmente soam corretas, apesar de consistir de muitas notas erradas. Essas linhas são às vezes chamadas de cromáticas.

Você pode continuar a usar seu conhecimento das relações acorde/escala quando estiver tocando cromaticamente. Por exemplo, você sabe que uma escala Ré Bemol Lídia não é normalmente uma escolha apropriada para se tocar sobre um acorde Cmaj7, e você provavelmente tem uma idéia de por quê. Essas mesmas notas erradas, entretanto, se usadas melodicamente sobre o acorde, criam uma sonoridade que não é tão dissonante assim e têm uma riqueza harmônica que soa muito moderna. Aliás, até idéias melódicas simples, como arpejos e escalas, podem soar complexas neste complexo.

Você pode praticar essas idéias com álbuns do Jamey Aebersold, ou com o Band-In-A-Box, ou com seus colegas músicos, embora deva estar preparado para alguns olhares estranhos. Já se disse que não existem notas erradas, somente resoluções erradas. Isso certamente explica por que notas de passagem e *enclosures* soam consonantes, mas eu sinto que essa frase ainda dá um valor alto demais a tocar as notas sugeridas pelas relações tradicionais de acorde/escala. Eu diria isso de outra maneira; as únicas notas erradas são as notas que você não teve a intenção de tocar. Qualquer nota que você toque pode ser correta se estivar num contexto que faça sentido e não soe como um acidente. Até cometer erros tem seu valor. O segredo está em formar um todo coerente.

Improvisação Atonal

Os termos pan-tonal, não-tonal e atonal descrevem, todos eles, o obscurecimento ou a eliminação da tonalidade tradicional. A distinção entre esses termos nem sempre é clara. Eu vou usar o termo "atonal" para descrever a música que não tem um centro tonal específico, ou sobre a qual as relações de acorde/escala nem sempre se aplicam.

Embora a música atonal possa aparentar ter progressões de acordes, os acordes individuais são geralmente escolhidos por causa de sua sonoridade como um todo, em vez de por suas resoluções. Qualquer acorde de qualquer tonalidade tem chance de ser usado se tiver a sonoridade correta. Por exemplo, muitas das músicas nos álbuns E.S.P., Nefertiti, Miles Smiles e Sorcerer, de Miles Davis, não têm centros tonais específicos, nem contêm muitos ii-Vs tradicionais que indicariam centros tonais temporários. Muitos dos acordes são relativamente complexos, por exemplo, o Abmaj7#5, e cada acorde é escolhido por sua sonoridade individual, não porque o acorde anterior resolva nele naturalmente ou porque ele resolva no próximo acorde. Uma análise funcional tradicional da harmonia (ou seja, a análise dos acordes em termos de suas relações com a tonalidade), nem sempre é a melhor maneira de abordar esse tipo de música.

Talvez seja uma boa tratar essa música modalmente, e deixar que os próprios acordes ditem a escolha de escalas. Mas você deve ter cuidado ao fazer isso. Muitas das relações tradicionais acorde/escala foram criadas com resoluções tradicionais em mente. Uma frase pode soar aleatória e desconexa se você cegamente mudar as escalas de acordo com a progressão harmônica na música atonal. Você deve estar preparado para tratar as relações acorde/escala mais relaxadamente do que faria se estivesse simplesmente improvisando sobre uma progressão de acordes.

Na música tonal, as alterações de um acorde são geralmente consideradas meramente notas de colorido que não afetam a função básica de um acorde, e os improvisadores são livres para fazer suas próprias alterações ao acorde básico. Por exemplo, um acorde G7b9 tende a ser um acorde de sétima da dominante, que se resolve em Cmaj7. Qualquer outro acorde que sirva essa função, como o G7#11, ou até mesmo uma substituição pelo trítono como um Db7, pode ser usado no lugar sem mudar radicalmente como a frase é percebida, por isso improvisadores tonais com freqüência fazem esse tipo de alteração à vontade, seja explicitamente, seja implicitamente por sua escolha de escalas. Na música atonal, entretanto, um acorde é geralmente pedido especificamente por causa de sua sonoridade única, e não por causa da função dele numa progressão. O mesmo acorde G7b9 pode ter sido escolhido por causa da dissonância específica do Sol contra o Lá Bemol, ou porque aconteceu de ele ser a maneira mais conveniente de cifrar a abertura do acorde que o compositor queria (uma abertura é simplesmente uma maneira de determinar as notas específicas a serem tocadas num dado acorde). Mudar esse acorde para G7#11 pode mudar o som do acorde mais radicalmente

do que substituí-lo por um acorde que de outro modo não seja relacionado, mas que tenha a mesma dissonância Sol/Lá Bemol, como um Abmaj7, ou um que possa ter uma abertura similar, como o E7#9. Você pode ver que as escolhas de escalas associadas com esses acordes são substituições mais apropriadas do que aquelas baseadas na função tradicional de acorde da dominante do G7b9.

A verdadeira intenção da música atonal, entretanto, é liberar você das minúcias das relações acorde/escala e permitir que você se concentre nas sonoridades em si. As linhas que você toca não precisam ser analisadas em termos da relação delas com os acordes grafados, mas podem em vez disso ser pensadas em termos de como eles se encaixam na sonoridade da frase naquele ponto. Se o acorde num determinado compasso for um acorde maj7#5, é preciso então ouvir a sonoridade desse acorde, e ficar à vontade para tocar qualquer linha que implique essa sonoridade. Essa é uma implicação tanto emocional quanto racional. Para mim, esse acorde em particular tem uma sonoridade aberta, questionadora, que eu associo com intervalos abertos e com o uso de espaço rítmico. Eu provavelmente tenderia a tocar linhas melódicas que refletissem essa sensação, independente das notas específicas envolvidas. Além disso, a sonoridade desse acorde pode também ser afetada por seu contexto na peça em si. Por exemplo, um acorde tocado por dois compassos numa balada pode soar completamente diferente do mesmo acorde usado como um acento numa peça de andamento acelerado. Relações acorde/escala mesmo assim podem ajudar a definir que notas tendem a ser mais ou menos dissonantes contra um determinado acorde, mas você deve tentar organizar seu pensamento em torno de linhas de sons, e usar as relações acorde/escala somente como ferramentas para ajudar você a alcançar as sonoridades desejadas.

Mesmo na música tonal, é claro, as relações acorde/escala podem ser consideradas como ferramentas, e alguém pode dizer que a meta é sempre representar sonoridades. Entretanto, você pode ver que músicas com muitos ii-Vs nelas tendem a "soar" a mesma coisa nesse aspecto. A música atonal foi criada para fornecer uma paleta mais variada de sons, para encorajar o ato de pensar em torno dessas linhas. Do mesmo modo como acontece com o cromatismo e a música tonal, dá para tocar deliberadamente linhas que contradizem a sonoridade de um acorde, se esse for o efeito desejado. O importante é que você perceba uma progressão de acordes atonal como uma receita de sonoridades sobre as quais você improvisa, e não como um esquema específico de resoluções de acordes.

Improvisação Livre

O próximo nível de liberdade em improvisação é eliminar os acordes totalmente. Dependendo de até que ponto você esteja disposto a ir, você também pode dispensar a melodia, ritmo, timbre ou forma tradicionais. Há muitas abordagens diferentes para se tocar livremente, mas por sua própria natureza, não há regras. Em vez de detalhes técnicos, em boa parte o que vamos usar são exemplos de outros músicos.

Muitas das composições de Ornette Coleman não têm nenhum acorde. A maioria das gravações do quarteto *freebop* dele com Don Cherry para o selo Atlantic caem nessa categoria. O tema (*head*) consiste de uma melodia somente, e os solos são variações sobre a melodia ou sobre a percepção da música em geral, e não sobre qualquer progressão de acordes. Em sua maior parte, essas gravações ainda mostram uma abordagem muito melódica e são acessíveis a muitos ouvintes. Uma linha do baixo e uma marcação 4/4 com suíngue na bateria são uma constante em toda a música, e a forma é a forma *standard* de tema-solos-tema.

O álbum Free Jazz, do Ornette Coleman, que apresenta um quarteto duplo que inclui Eric Dolphy e Freddie Hubbard, é decididamente diferente. Aqui Ornette está não somente colocando de lado conceitos tradicionais de harmonia, mas também de melodia. Não há tema definido para a faixa única que compreende esse álbum, e as improvisações são menos melódicas do que nos álbuns com quarteto. O quarteto duplo também faz experiência com a forma nesse álbum, geralmente tendo vários improvisadores tocando ao mesmo tempo. Essa idéia é tão antiga quanto o próprio jazz, mas foi praticamente esquecida com o advento da Era do Swing. A idéia dos músicos da improvisação livre de uma improvisação coletiva é muito menos estruturada do que a dos músicos do Dixieland, e os resultados são mais cacofônicos.

John Coltrane fez incursões similares no fim de sua carreira, em álbuns como Ascension. Coltrane também fez experiências com ritmo, especialmente em álbuns como Interstellar Space, que não apresenta nenhuma pulsação definida. Tanto Coleman quanto Coltrane, bem como músicos influenciados por eles, como Archie Shepp e Albert Ayler, também fizeram experiências com timbre, descobrindo novas maneiras de extrair sons de seus instrumentos, até mesmo ao ponto de tocar instrumentos em que tinham pouca ou nenhuma formação, como Ornette fez com o trompete e o violino.

Cecil Taylor toca o piano de uma maneira completamente livre, utilizando ele tanto com o um instrumento de percussão, quanto um instrumento melódico ou harmônico. Suas apresentações geralmente não contêm

nenhum elemento estruturador tradicional de harmonia, melodia ou ritmo. Ele cria suas próprias estruturas. Quando você toca música livre numa apresentação solo, você tem completa liberdade para mudar as direções da música a qualquer momento, e você responde somente a você mesmo. Você pode mudar o andamento, pode tocar sem andamento, pode variar a intensidade de sua apresentação do jeito que achar melhor. Quando você toca música sem forma estabelecida numa configuração de grupo, a comunicação se torna especialmente importante, porque não há uma moldura automática de referência para manter todos juntos. Cecil Taylor também toca em grupo, e outros grupos como o Art Ensemble Of Chicago são conhecidos por esse tipo de liberdade.

É difícil analisar esses estilos de música nos termos que estamos acostumados a usar. A música precisa nos alcançar num nível emocional para cumprir sua missão, e as emoções de cada pessoa podem ser afetadas diferentemente. Geralmente parece ser o caso de que quanto mais livre a música, mais intensamente pessoal é a mensagem. Você precisa decidir por si próprio até que ponto está disposto a ir em sua própria prática musical, bem como em sua própria prática como ouvinte. Você deve também estar ciente de que, para muitas pessoas, esse tipo de música é geralmente mais legal tocar do que ouvir. O desafio da comunicação e a excitação da livre troca de idéias são coisas que alguns ouvintes não são capazes de apreciar. Essa é uma maneira gentil de dizer que a sua experimentação pode alienar parte de seu público original. Entretanto, há públicos que apreciam esse tipo de música. Não se sinta desencorajado a tocar tão livremente quanto desejar.

Acompanhamento

O acompanhamento, ou *comping*, como os pianistas de jazz geralmente falam, é uma habilidade vital para músicos da seção rítmica, porque eles geralmente passam mais tempo acompanhando do que solando. Uma compreensão de acompanhamento também é útil para outros instrumentistas, porque pode melhorar a comunicação musical entre o solista e quem está tocando o acompanhamento. Os pianistas estão na posição única de fazer boa parte de seu próprio acompanhamento, o que permite uma interação especialmente estreita. Alguns dos aparatos musicais usados pelos músicos de acompanhamento podem também ser adaptados para ser usados mais diretamente em solos por qualquer instrumentista.

Instrumentos Harmônicos

As principais preocupações para músicos de instrumentos harmônicos/polifônicos, ou instrumentos que podem facilmente tocar mais de uma nota de cada vez, como o piano, órgão, violão, e os vários instrumentos da família do xilofone, são aberturas de acordes, rearmonização, e execução rítmica.

Aberturas de Acordes

No jazz, quando o músico pede um acorde Cmaj7, isso quase nunca significa que um pianista deva tocar "Dó Mi Sol Si". Geralmente, o pianista escolhe alguma outra maneira de tocar esse acorde, mesmo que seja simplesmente uma inversão da posição fundamental do acorde. Livros inteiros foram escritos sobre o assunto de abertura de acordes ("*voicing*" em inglês). A discussão aqui somente arranha a superfície das possibilidades. Eu categorizei vagamente as aberturas descritas aqui como aberturas 3/7, aberturas em quartas (ou quartais), poliacordes, aberturas de posição fechada e aberturas drop, e outras aberturas baseadas em escalas.

Aberturas 3/7

É quase uma vergonha que o tipo mais comum de abertura usado pela maioria dos pianistas desde os anos 50 não tenha um nome amplamente aceito. Eu já vi esse tipo de abertura ser chamado de abertura Categoria A e Categoria B, abertura Bill Evans, ou simplesmente abertura da mão esquerda. Como elas são baseadas na terça e na sétima do respectivo acorde, eu as chamo de aberturas 3/7 (*"três-sete"*).

A base dessas aberturas é que elas contêm tanto a terça quanto a sétima do acorde, geralmente com pelo menos uma ou duas outras notas, e ou a terça ou a sétima está no baixo. Como a terça e a sétima são as notas mais importantes que definem a qualidade de um acorde, essas regras quase sempre produzem resultados que soam bem. Além disso, essas aberturas podem automaticamente gerar bons encadeamentos de acordes, o que significa que quando elas são usadas numa progressão de acordes, há muito pouco movimento entre as aberturas. Freqüentemente, essas mesmas notas podem ser mantidas de uma abertura para a outra, ou no máximo uma nota pode ter que se mover um tom.

Por exemplo, considere uma progressão ii-V-I em Dó maior. Os acordes são Dm7, G7 e Cmaj7. A maneira mais simples de formar uma abertura 3/7 sobre essa progressão seria tocar o Dm7 como "Fá, Dó", o G7 como "Fá, Si", e o Cmaj7 como "Mi, Si". Observe que, no primeiro acorde, a terça está no baixo; no segundo acorde, a sétima está no baixo; e no terceiro acorde, a terça está no baixo. Observe também que, quando você passa de uma abertura para a próxima, somente uma nota muda; as outras notas ficam constantes. Essa é uma importante característica das aberturas 3/7: quando elas são usadas numa progressão ii-V-I, ou qualquer progressão em que o movimento da fundamental se dá por quartas ou quintas, você alterna entre a terça e a sétima no baixo. Um conjunto análogo de aberturas é obtido quando se começa com a sétima no baixo: "Dó, Fá", "Si, Fá", "Si, Mi".

Normalmente, a gente usa mais do que somente a terça e a sétima. Geralmente, as notas acrescentadas são a sexta (ou décima terceira) e a nona. Por exemplo, o ii-V-I em Dó Maior pode ser tocado como "Fá, Dó, Mi", "Fá, Si, Mi", "Mi, Si, Ré", ou como "Fá, Lá, Dó, Mi", "Fá, Lá, Si, Mi", "Mi, Lá, Si, Ré". As notas acrescentadas são todas sextas ou nonas, exceto a quinta no primeiro acorde do segundo exemplo. Quando for tocar essas aberturas de quatro notas no violão, qualquer nota acrescentada será geralmente adicionada acima da terça e da sétima, do contrário sua abertura pode acabar contendo vários pequenos intervalos, o que geralmente só é possível tocar com difíceis contorções da mão. Assim, o ii-V-I em Dó Maior pode ser tocado com aberturas de quatro notas no violão como "Fá, Dó, Mi, Lá", "Fá, Si, Mi, Lá", "Mi, Si, Ré, Lá".

Observe que nenhuma dessas aberturas contém a fundamental de seus respectivos acordes. Pressupõe-se que o baixista vai tocar a fundamental em algum momento. Na ausência de um baixista, os pianistas geralmente tocam a fundamental com a mão esquerda no primeiro tempo, e então uma dessas aberturas no segundo ou terceiro tempo. Na verdade, geralmente dá para nem sequer tocar a fundamental; em muitas situações, o ouvido antecipa a progressão de acordes e cria o contexto adequado para a abertura mesmo sem a fundamental. Não é proibido tocar a fundamental nessas aberturas, mas nem é obrigatório, nem é melhor fazê-lo.

Essas aberturas básicas podem ser modificadas de várias maneiras. Às vezes, é preferível omitir a terça ou a sétima. Geralmente, um acorde menor ou maior que esteja servindo como uma tônica terá uma abertura com a terça, sexta e nona, e essas aberturas podem ser intercaladas com aberturas 3/7 normais. Aberturas com a quinta ou alguma outra nota no baixo também podem ser intercaladas com verdadeiras aberturas 3/7. Isso pode ser feito por vários motivos. Um deles é que, quando tocadas no piano, observe que as aberturas descritas até agora todas tendem a descer no teclado à medida que a fundamental se resolve em quintas descendentes. A faixa normal para essas aberturas está nas duas oitavas a partir do Dó abaixo do Dó Central do piano até o Dó acima do Dó Central. À medida que as aberturas caminham para baixo, elas começam a soar muito graves, quando então é melhor dar um salto para cima. Por exemplo, se você acabou num Dm7 como "Dó, Fá, Lá, Si" abaixo do Dó Central, e precisa resolver num G7 e depois num Cmaj7, talvez seja preferível tocar esses dois acordes como "Ré, Fá, Sol, Si" e "Mi, Lá, Si, Ré" respectivamente, para levar as aberturas para cima, e ao mesmo tempo preservar um bom encadeamento de acordes. Além disso, as fundamentais nem sempre caminham em quintas; numa progressão como a de Cmaj7 para A7, talvez seja melhor fazer as aberturas como "Sol, Si, Dó, Mi" para "Sol, Si, Dó Sustenido, Fá Sustenido" para preservar um bom encadeamento de acordes.

Uma coisa a se observar sobre essas aberturas no contexto de um ii-V-I diatônico é que, como os acordes implicam modos da mesma escala (Ré Dórico é o mesmo que Sol Mixolídio que é o mesmo que Dó Maior), uma determinada abertura pode às vezes ser ambígua. Por exemplo, "Fá, Lá, Si, Mi" pode ser tanto um Dm7 com a sétima omitida, quanto um G7. No contexto de uma música modal como "So What", ela claramente define a sonoridade do Dm7 ou Ré Dórico. No contexto de uma progressão ii-V, ela provavelmente soa mais como um G7. Você pode tirar proveito dessa ambigüidade fazendo uma abertura esticar sobre vários acordes. Essa técnica é especialmente útil quando aplicada às aberturas mais gerais baseadas em escala discutidas mais adiante.

Outra coisa que você pode fazer com aberturas 3/7 é alterá-las com quintas ou nonas elevadas ou rebaixadas. Por exemplo, se o acorde G7 for alterado para um acorde G7b9, então ele pode ter uma abertura "Fá, Lá Bemol, Si, Mi". Em geral, as notas na abertura devem vir da escala implícita no acorde.

Essas aberturas são bem adequadas no piano para se tocar com a mão esquerda, enquanto a mão direita está solando. Elas também podem ser tocadas com duas mãos, ou com todas as cordas na guitarra, acrescentando-se mais notas. Isso gera um som mais cheio quando se está acompanhando outros solistas. Uma maneira de adicionar notas é escolher uma nota da escala que ainda não está na abertura básica e tocá-la em oitavas acima da abertura básica. Por exemplo, no piano, para Dm7 com "Fá, Lá, Dó, Mi" na mão esquerda, você pode tocar "Ré, Ré" ou "Sol, Sol" na direita. Em geral, é uma boa idéia evitar dobrar notas

numa abertura, já que o som mais cheio geralmente é obtido quando se toca o maior número possível de notas diferentes, mas a oitava da mão direita soa bem nesse contexto. A nota uma quarta ou quinta acima do baixo da oitava também pode geralmente ser adicionada. Por exemplo, com a mesma mão esquerda anterior, você pode tocar "Ré, Sol, Ré" ou "Sol, Ré, Sol" na mão direita.

As aberturas 3/7 são, talvez, a mais importante família de aberturas e muitas variações são possíveis. Você deve tentar praticar muitas permutações de cada uma delas em muitas tonalidades diferentes.

tipo de acorde	forma	tessitura	posição			
MAIOR = xMA7, x6	A	de do a fá	3	5	6	2
	B	de fá# a do	6	2	3	5
DOMINANTE = x7	A	de do a fá	♭7	2	3	6
	B	de fá# a si	3	6	♭7	2
MENOR = xM7	A	de do a fá	♭3	5	♭7	2
	B	de fá# a si	♭7	2	♭3	5
MEIO-DIMINUTO = $x_{M}7(♭5)$	A	de do a fá	♭3	♭5	♭7	2
	B	de fá# a si	♭7	2	♭3	♭5
DIMINUTO = x^{o}	A	de do a fá	♭3	♭5	𝄫7	2
	B	de fá# a si	𝄫7	2	♭3	♭5

Note que: nesses acordes a fundamental não aparece; as 9ªs aparecem grafadas como 2ªs e algumas 6ªs são 13ªs; nos acordes “meio-diminutos” e “diminutos” o “2” pode ser substituído pelo “1” se o “2” não for diatônico...

Aberturas Quartais

Um estilo de abertura popularizado por McCoy Tyner é baseado no intervalo de quarta. Esse tipo de abertura é usado com mais freqüência na música modal. Para construir uma abertura quartal, simplesmente pegue qualquer nota da escala associada ao acorde, e adicione a nota que está uma quarta acima, e uma quarta acima desta. Use quartas perfeitas ou quartas aumentadas, dependendo de qual das notas estiver na escala. Por exemplo, as aberturas quartais de Cm7 são "Dó, Fá, Si Bemol", "Ré, Sol, Dó", "Mi Bemol, Lá, Ré" (repare a quarta aumentada), "Fá, Si Bemol, Mi Bemol", "Sol, Dó, Fá", "Lá, Ré, Sol", e "Si Bemol, Mi Bemol, Lá". Esse tipo de abertura parece funcionar especialmente bem com acordes menores (modo dórico), ou acordes da dominante em que esteja sendo usada uma sonoridade suspensa ou pentatônica.

Essas aberturas são ainda mais ambíguas, em que uma determinada abertura quartal de três notas pode soar como uma abertura para um sem número de acordes diferentes. Não há nada de errado com isso. Entretanto, se você quiser reforçar o par acorde/escala específico que estiver tocando, uma maneira de fazê-lo é caminhar com a abertura pela escala em movimento paralelo. Se houver oito compassos de um dado acorde, você pode tocar uma dessas aberturas nos primeiros acordes, daí elevá-la um tom durante alguns compassos. A técnica de alternar a abertura com a fundamental no baixo, ou a fundamental e a quinta, funciona bem aqui também. Num longo acorde Cm7, por exemplo, você pode tocar "Dó, Sol" no primeiro tempo, e daí tocar algumas aberturas quartais em movimento paralelo enquanto durar o acorde.

Do mesmo modo que as aberturas 3/7, essas aberturas são convenientes para a mão esquerda no piano, ou aberturas de três ou quatro cordas no violão. Elas também podem ser transformadas em aberturas para duas mãos ou cinco ou seis cordas, adicionando-se mais quartas, quintas, ou oitavas acima delas. Por exemplo, o acorde Cm7 pode ter uma abertura com "Ré, Sol, Dó" na mão esquerda e "Fá, Si Bemol, Mi Bemol" na mão direita, ou "Mi Bemol, Lá, Ré" na esquerda e "Sol, Dó, Sol" na direita. A música "So What" do álbum Kind Of

Blue usa aberturas que consistem de três quartas e uma terça maior. Num acorde Dm7, as aberturas usadas foram "Mi, Lá, Ré, Sol, Si" e "Ré, Sol, Dó, Fá, Lá".

Poliacordes e Aberturas de Estrutura Superior

O poliacorde é um tipo de abertura cuja base é tocar dois acordes diferentes ao mesmo tempo, como por exemplo, um na mão esquerda e um na mão direita no piano. A relação entre os dois acordes determina a qualidade do acorde resultante. Essas aberturas são sempre para duas mãos no piano, ou aberturas de cinco ou seis notas no violão. Elas produzem um som muito rico e complexo, se comparadas às aberturas apresentadas até aqui.

O estilo mais simples da abertura do tipo poliacorde é tocar duas tríades; por exemplo, uma tríade Dó Maior na mão esquerda do piano, e uma tríade Ré Maior na mão direita. Isso terá como notação D/C. Essa notação tem mais de um significado, já que ela geralmente é interpretada como querendo dizer uma tríade de Ré sobre uma nota Dó no baixo; nem sempre fica claro quando uma abertura poliacorde é desejada. Os poliacordes raramente são pedidos explicitamente na música escrita, por isso não existe maneira padrão de grafá-los. Geralmente você precisa descobrir suas próprias oportunidades para tocar aberturas do tipo poliacorde.

Se você pegar todas as notas nessa abertura D/C e enfileirá-las, verá que isso descreve ou uma escala Dó Lídia ou uma escala Dó Lídia Dominante. Por isso, essa abertura pode ser usada sobre qualquer acorde para os quais essas escalas sejam apropriadas. Se você tentar outras tríades sobre uma tríade Dó Maior, vai descobrir várias combinações que soam boas e descrevem escalas bem conhecidas.

Entretanto, muitas dessas combinações envolvem notas repetidas, que podem ser evitadas conforme descrito abaixo. Entre os poliacordes que não envolvem notas repetidas estão Gb/C, que produz uma escala Dó Diminuta Semitom-Tom, a Bb/C, que gera uma escala Dó Mixolídia, a Dm/C, que gera uma escala Dó Maior ou Dó Mixolídia, a Ebm/C, que gera uma escala Dó Diminuta ST, a F#m/C, que também produz uma escala Dó Diminuta, e a Bm/C, que gera uma escala Dó Lídia. Esses poliacordes podem ser usados como aberturas para quaisquer acordes que se encaixem nas respectivas escalas.

Você pode ter observado que Db/C, Abm/C, Bbm/C, e B/C também não envolvem notas repetidas e soam muito interessantes, embora elas não descrevam obviamente nenhuma escala padrão. Não existem regras sobre quando essas combinações de acordes podem ser tocadas como aberturas.

Quando seu ouvido fica acostumado com as nuanças e dissonâncias particulares de cada uma, você pode encontrar situações em que poderá usá-las. Por exemplo, o último poliacorde listado, B/C, soa bem quando usado como um substituto para o Cmaj7, particularmente no contexto de uma progressão ii-V-I, e especialmente no final de uma música. Você pode resolvê-la numa abertura normal de Cmaj7 se quiser.

Você pode montar poliacordes com uma tríade menor embaixo. Db/Cm produz uma escala Dó Frígia; F/Cm gera uma escala Dó Dórica; Fm/Cm produz uma escala Dó Menor; A/Cm produz uma escala diminuta ST; Bb/Cm produz uma escala Dó Dórica; e Bbm/Cm produz uma escala Dó Frígia. Além disso, D/Cm gera uma escala interessante com sonoridade de blues.

Eu mencionei antes o desejo de evitar notas repetidas. Uma maneira de montar poliacordes que evita notas repetidas é substituir a tríade de baixo com, ou a terça e a sétima, ou a fundamental e a sétima, ou a fundamental e a terça de um acorde dominante. Aberturas montadas dessa maneira também são chamadas de acordes de estrutura superior. Elas sempre implicam algum tipo de acorde dominante.

Por exemplo, há várias estruturas superiores de C7. Uma tríade Dbm sobre "Dó, Si Bemol" gera um acorde C7b9b5. Uma tríade D sobre "Mi, Si Bemol" gera um acorde C7#11. Uma tríade Eb sobre "Dó, Mi" gera um acorde C7#9. Uma tríade F# sobre "Dó, Mi" gera um acorde C7b9b5. Uma tríade F#m sobre "Mi, Si Bemol" gera um acorde C7b9b5. Uma tríade Ab sobre "Mi, Si Bemol" gera um acorde C7#9#5. Uma tríade A sobre "Dó, Si Bemol" gera um acorde C7b9.

Você vai notar que precisa de muita prática para se tornar familiarizado o bastante com essas aberturas a ponto de poder tocá-las no ato. Talvez seja preferível escolher algumas músicas e planejar com antecedência onde você usará essas aberturas. O esforço bem que vale a pena. A riqueza e variedade dessas aberturas podem adicionar muito ao seu vocabulário harmônico.

Aberturas de Posição Fechada e Aberturas *Drop*

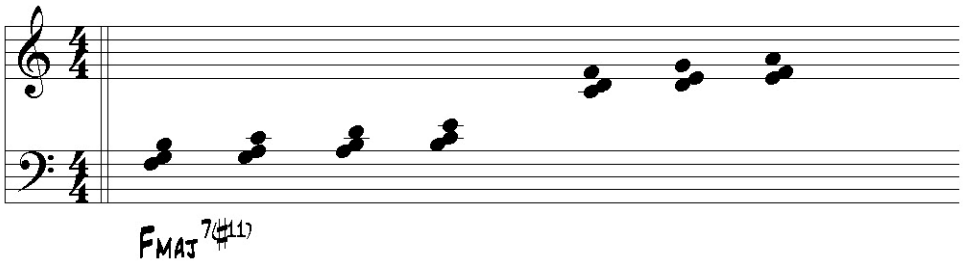
A abertura mais simples para um acorde de quatro notas é a abertura de posição fechada (*close position voicing*), em que todas as notas do acorde são arranjadas o mais próximo possível. Por exemplo, um acorde C7 pode ter uma abertura em posição fechada como "Dó, Mi, Sol, Si bemol". Isso é chamado de posição ou estado fundamental, já que a fundamental do acorde, Dó, está no baixo. O acorde também pode ter uma abertura em posição fechada como "Mi, Sol, Si bemol, Dó", que também é chamada de primeira inversão, já que a nota mais grave foi invertida e está no topo do acorde. A segunda inversão é "Sol, Si bemol, Dó, Mi" e a terceira, "Si bemol, Dó, Mi, Sol".

Uma abertura *drop* é criada a partir de uma abertura de posição fechada em que se "derruba" ou "deixa cair" uma das notas para uma oitava abaixo ("*Drop*" em inglês quer dizer derrubar, deixar cair). Se a segunda nota a partir do topo é derrubada, a abertura é chamada de uma abertura *drop 2*; se a terceira nota a partir do topo é derrubada, a abertura é chamada uma abertura "*drop 3*". Para um acorde C7 em estado fundamental, "Dó, Mi, Sol, Si bemol", a abertura drop 2 correspondente é "Sol, Dó, Mi, Si bemol". A segunda nota a partir do topo, o Sol, foi derrubada uma oitava. A abertura correspondente à drop 3 seria "Mi, Dó, Sol, Si bemol". As aberturas drop 2 e drop 3 podem também ser construídas a partir de qualquer inversão de acorde. No piano, a nota derrubada precisa normalmente ser tocada pela mão esquerda, por isso essas quase sempre são aberturas de duas mãos. Os intervalos nessas aberturas tornam-nas perfeitamente apropriadas para o violão.

Aberturas de posição fechada e de posição aberta são eficazes quando usadas para harmonizar uma melodia, particularmente num contexto de solo. Cada nota da melodia pode ser harmonizada por uma abertura drop diferente, com a nota da melodia no topo. Pianistas e guitarristas de jazz geralmente usam esse tipo de abordagem em seus próprios solos. Diz-se de uma frase em que cada nota é acompanhada por aberturas de posição fechada ou aberturas drop que ela é harmonizada com acordes em bloco. Red Garland, Dave Brubeck e Wes Montgomery regularmente tocavam solos com acordes em bloco.

Outras Aberturas Baseadas em Escalas

Há outras maneiras lógicas de formar aberturas; maneiras demais para descrevê-las individualmente aqui. A maioria das abordagens são similares no fato de que associam uma escala com cada acorde e formam a abertura a partir de notas dessa escala. Ao usar uma abordagem de escala, você pode criar seus próprios esquemas para aberturas. Por exemplo, uma segunda com uma terça sobre ela tem um som um tanto dissonante, mas não muito cheio, que muitos pianistas usam extensivamente. Para um acorde como Fmaj7, você pode aplicar esse formato em qualquer posição das escalas lídia ou maior de Fá. Como a escala Fá Maior contém uma nota evitada (Si Bemol) nesse contexto, normalmente se optaria pela escala lídia e o Si natural, de modo que nenhuma das aberturas geradas contenha qualquer nota evitada. O esquema específico descrito acima gera "Fá, Sol, Si", "Sol, Lá, Dó", "Lá, Si, Ré", "Si, Dó, Mi", "Dó, Ré, Fá", "Ré, Mi, Sol", e "Mi, Fá, Lá" sobre uma escala Fá Lídia.

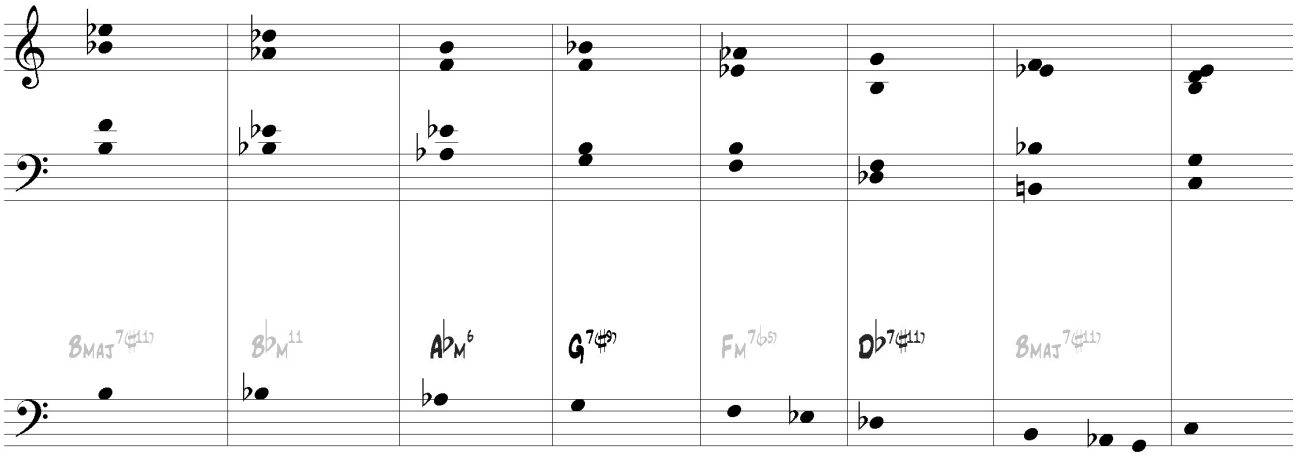


A maioria dessas aberturas são muito ambíguas, no sentido de que elas não identificam imediatamente o acorde. Como ocorre com as aberturas 3/7 e quartais, entretanto, você vai descobrir que a presença de um baixista, ou simplesmente o contexto da progressão harmônica que está sendo tocada, vai permitir quase qualquer combinação de notas a partir de uma dada escala para fazer uma abertura aceitável para o acorde associado.

Você pode experimentar diferentes esquemas e diferentes escalas para ver se encontra alguma da qual você goste particularmente. Geralmente, a meta não é encontrar uma abertura que descreva completamente um dado acorde, mas antes encontrar uma abertura que incorpore uma sonoridade particular, sem seriamente corromper o acorde. Talvez num determinado momento numa música, você queira ouvir a característica autoridade de uma quinta perfeita, ou a característica dissonância de uma nona menor ou de um "cacho de uvas" agrupando várias notas a uma segunda umas das outras, mas sem o som característico de nota errada

de uma seleção completamente aleatória de notas. Pensar na escala associada e colocar a sua sonoridade nesse contexto dá a você uma maneira lógica e confiável de obter o som que você quiser, sem comprometer a harmonia.

Aberturas em G7 a partir da escala alterada



Rearmonização

Um músico no acompanhamento pode ocasionalmente rearmonizar uma progressão de acordes para sustentar o interesse, introduzir um contraste, ou criar tensão. Isso envolve substituir alguns dos acordes grafados ou esperados por outros acordes. Uma substituição, como a substituição pelo trítono, é um tipo de rearmonização.

Alguns músicos passam muito tempo tentando diferentes rearmonizações ao trabalhar numa música. Entretanto, a menos que digam de antemão ao solista o que vão fazer, muitas das rearmonizações que eles podem oferecer não são práticas para uso num acompanhamento, já que o solista vai tocar a partir de um conjunto diferente de mudanças de acordes. Há algumas rearmonizações simples que podem ser usadas sem perturbar muito o solista. A substituição pelo trítono é um exemplo; toda vez que um acorde de sétima da dominante é pedido, o músico de acompanhamento pode substituí-lo pelo acorde de sétima da dominante a um trítono de distância. Isso cria exatamente o mesmo tipo de tensão que é criada quando o solista faz ele mesmo essa substituição. Uma outra rearmonização simples é mudar a qualidade do acorde. Ou seja, tocar um D7alt no lugar de um Dm, e assim por diante.

Outra rearmonização comum é substituir um acorde da dominante por uma progressão ii-V. Isso já foi demonstrado quando discutimos a progressão de blues; uma das progressões substituiu o acorde F7 no compasso 4 por um Cm7 - F7. Isso é especialmente comum no fim de uma frase, levando à tônica no começo da próxima frase.

A maioria das opções de escala que os solistas possam estar usando sobre um acorde F7 também funcionarão sobre o acorde Cm7, por isso essa rearmonização geralmente não cria muita tensão. Essa técnica pode ser combinada com a substituição pelo trítono para criar uma rearmonização mais complexa. Em vez de substituir o V por um ii-V, primeiro substitua o V pelo acorde a um trítono, e aí sim substitua esse acorde por um ii-V. Por exemplo, no compasso 4 do blues em Fá, primeiro troque o F7 pelo B7, e então troque isso por F#m7 - B7.

Outro tipo de rearmonização envolve o uso de alternação. Em vez de tocar vários compassos de um dado acorde, o músico no acompanhamento pode alternar entre ele e o acorde meio tom acima ou abaixo, ou um acorde da dominante uma quinta abaixo. Por exemplo, num acorde G7, você pode alternar entre G7 e Ab7, ou entre G7 e F#7, ou entre G7 e D7. Isso é especialmente comum nos estilos baseados no rock, em que a alternação é executada ritmicamente.

Se a alternação é executada regularmente, como por exemplo, no decorrer de um chorus inteiro, ou mesmo a música inteira, o solista precisa ser capaz de captar isso e controlar a quantidade de tensão produzida, tocando junto com a rearmonização ou tocando contra ela. Ou seja, o solista pode reduzir a tensão trocando escalas à medida que você troca de acordes, ou aumentar a tensão mantendo a escala original.

Acompanhamento Rítmico

Uma vez que tenha decidido que notas quer tocar, você precisa decidir quando tocá-las. Não dá para tocar simplesmente semibreves ou mínimas; o seu acompanhamento precisa em geral ser ritmicamente interessante, sem, no entanto distrair o solista ou o ouvinte.

Há poucas instruções que possam ser dadas para se tocar acompanhamento com ritmo. Como há muito pouca teoria em que se escorar, a primeira fração de conselho que eu posso dar é ouvir a outros músicos de acompanhamento. Com muita freqüência, tendemos a ignorar todos, exceto o solista. Lembre-se de escolher álbuns que tenham músicos que, além de fazer o acompanhamento, façam solos intrumentais. Entre os pianistas a serem ouvidos devem estar Bud Powell, Thelonious Monk, Horace Silver, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock e McCoy Tyner. Os pianistas devem também ouvir guitarristas e músicos de vibrafone ou xilofone; geralmente os limites desses instrumentos podem levar à idéias que você não teria de outra maneira.

Guitarristas devem ouvir pianistas, mas também guitarristas de jazz como Herb Ellis, Joe Pass, e Wes Montgomery. Geralmente, os guitarristas trabalham paralelamente aos pianistas, e o estilo deles quando há um pianista no grupo pode variar em relação a como eles tocam quando são o único instrumento harmônico no acompanhamento. Por exemplo, alguns guitarristas tocam somente acordes curtos em cada tempo se houver um pianista tocando a maior parte do material rítmico. Outros ficam de fora (param de tocar) completamente. Por esse motivo, é especialmente importante ouvir guitarristas em diferentes tipos de contexto. Também se deve ouvir gravações que não têm nenhum acompanhamento harmônico, como qualquer um dos vários álbuns de Gerry Mulligan, Chet Baker, ou até mesmo do quarteto Ornette Coleman. Tente tocar junto com eles. Isso vai muitas vezes ser difícil, já que a música foi gravada com o entendimento de que não haveria acompanhamento harmônico, por isso os solistas e outros que estão fazendo o acompanhamento geralmente deixam pouco espaço para um piano ou violão. Praticar o acompanhamento nesse tipo de situação pode ajudar você a evitar exagerar no acompanhamento. A maioria dos músicos iniciantes de acompanhamento, como muitos solistas iniciantes, tende a tocar notas em excesso. Do mesmo modo que o espaço pode ser uma ferramenta eficiente durante um solo, pode ser ainda mais eficiente quando se está acompanhando. Deixe o solista tocar com somente o baixista e o baterista durante uns poucos compassos, ou mais, de vez em quando. Ficar de fora e deixar o solista sem acompanhamento de instrumento harmônico é às vezes chamado de *strolling* (passear). McCoy Tyner, Herbie Hancock e Thelonious Monk freqüentemente ficavam de fora durante solos inteiros.

Imaginar a si próprio exercendo um papel secundário no arranjo de uma grande banda às vezes ajuda. Quando estiver confortável com uma progressão de acordes específica, e não mais tiver que se concentrar integralmente somente em tocar as notas "certas", você poderá dedicar-se ao conteúdo rítmico e até melódico de seu acompanhamento. Ouça os acompanhamentos de sopros em algumas gravações de orquerstras de jazz, como as de Count Basie, para ver como o acompanhamento pode ser melódico.

Certos estilos de música pedem padrões rítmicos específicos. Por exemplo, muitas formas de música antes da Era do Bebop usavam o padrão *stride* na mão esquerda, que consiste em alternar a nota do baixo em 1 e 3 com uma abertura de acorde em 2 e 4. Muitos estilos baseados no rock também dependem de padrões rítmicos, geralmente específicos de uma música individual. Embora os estilos brasileiros como a bossa nova e o samba, na maneira como tocados pela maioria dos músicos de jazz, não tenham padrões de acompanhamento bem definidos, outros estilos de jazz latino, especialmente as formas afro-cubanas que são às vezes coletivamente conhecidas como salsa, usam um motivo repetido de dois compassos, chamado *montuno*. Um padrão rítmico típico é o "e-do-1, e-do-2, e-do-3, e-do-4; 1, 2, e-do-2, e-do-3, e-do-4". Esses dois compassos podem ser invertidos se o padrão de bateria utilizado (ver abaixo) também for invertido. Uma descrição integral do papel do piano no jazz latino e outros estilos está fora do escopo desta Introdução. Uma boa discussão pode ser encontrada no livro *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine.

O aspecto mais importante do acompanhamento na maioria dos estilos é como se comunicar com o solista. Há várias formas que essa comunicação pode assumir. Por exemplo, há a pergunta e resposta, em que você essencialmente tenta ecoar ou responder o que o solista tocou. Isso é especialmente eficiente se o solista estiver tocando frases curtas, simples, com pausas entre elas. Se o solista estiver trabalhando num motivo rítmico repetido, geralmente dá para antecipar o eco e tocar na verdade junto com o solista. Às vezes você também pode conduzir o solista a direções que de outro modo ele poderia não ter tentado. Por exemplo, você pode iniciar um motivo rítmico repetido, o que pode encorajar o solista a ecoar você. Alguns solistas gostam desse tipo de acompanhamento agressivo, outros não. Você terá que praticar com cada solista para ver até que ponto poderá conduzi-lo.

Baixo

A função do baixo numa seção rítmica tradicional é um tanto diferente daquela de um instrumento harmônico. Do mesmo modo que o pianista, um baixista precisa normalmente delinear as mudanças de acordes, mas o baixo geralmente enfatiza as fundamentais, terças e quintas, em vez das extensões ou alterações. Nas formas tradicionais do jazz, o baixista também tem um papel muito importante como o responsável pela marcação do tempo; tanto quando o baterista, e talvez até mais do que ele. É por isso que os baixistas com tanta freqüência tocam linhas de baixo que consistem quase que exclusivamente de semínimas ou ritmos que enfatizam fortemente a marcação do tempo.

Nesse aspecto, aprender a tocar linhas de baixo é geralmente mais fácil do que aprender a solar ou a tocar aberturas de acordes. Você não precisa se preocupar tanto em relação a que ritmos tocar, e suas escolhas de notas também são mais limitadas. Quando você ouve grandes baixistas, como Ray Brown ou Paul Chambers, observa que uma grande parte do que eles tocam são semínimas e linhas baseadas em escalas.

Quando um pianista toca num contexto de solo, ele freqüentemente precisa criar seu próprio acompanhamento de linha de baixo, por isso os pianistas também aprendem a formar boas linhas de baixo.

Linhas de Baixo

Há algumas orientações simples que você pode usar para produzir linhas de baixo que soem bem. Primeiro você geralmente deve tocar a fundamental de um acorde no primeiro tempo desse acorde. O tempo anterior deve estar a uma nota ou um semitom de distância. Por exemplo, se o acorde F7 aparece no tempo "1" de um compasso, então você normalmente toca o Fá nesse tempo. Você geralmente tocaria Mi, Mi Bemol, Sol, ou Sol Bemol no compasso anterior, dependendo do acorde. Se o acorde anterior for um C7, então você pode tocar ou Mi ou Sol, já que eles estão na escala mixolídia associada ao acorde. Ou você pode pensar na escala diminuta semitom-tom ou na escala alterada para o acorde C7 e tocar Mi Bemol ou Sol Bemol. O Sol Bemol também é a fundamental do acorde da dominante a um trítono de distância, que já foi descrito como uma boa substituição, por isso o Sol Bemol é uma escolha particularmente boa. A nota não necessariamente precisa ser justificável no contexto de um acorde; ela pode ser pensada como uma nota de passagem para se chegar ao primeiro tempo (o tempo forte) do compasso seguinte.

Essas duas primeiras orientações resolvem dois tempos de cada acorde. Em algumas músicas, como as músicas baseadas na progressão Rhythm, isso é tudo que há para a maioria dos acordes, assim sua linha de baixo pode ser quase completamente determinada pela progressão harmônica. É claro que você provavelmente vai querer variar suas linhas. Você não é obrigado a tocar a fundamental no primeiro tempo, nem tampouco obrigado a aproximar-se dele com um tom. Lembre-se, essas são somente orientações iniciais.

Se você tiver mais que dois tempos para preencher num acorde específico, uma maneira de preencher os tempos restantes é simplesmente escolher notas de qualquer escala associada em movimentos geralmente de um tom. Por exemplo, se sua progressão harmônica é de C7 para F7, e você já decidiu tocar "Dó, X, X, Sol Bemol" para o acorde C7, então você pode preencher os Xs com Ré e Mi, implicando a escala lídia dominante, ou Si Bemol e Lá Bemol, implicando a escala alterada. Qualquer uma dessas escolhas pode também implicar a escala de tons inteiros. Outro fraseado muito usado seria "Dó, Ré, Mi Bemol, Mi ", em que o Mi Bemol é usado como uma nota de passagem entre Ré e o Mi. Você provavelmente vai descobrir outros fraseados que usará muito. Tocar fraseados geralmente é recebido com ressalvas quando se está solando, momento em que se espera que você seja o mais criativo possível. Quando estiver no acompanhamento, entretanto, os fraseados, como aqueles fornecidos para aberturas, podem ser uma maneira eficaz de delinear a harmonia consistentemente. Como baixista, espera-se que você toque virtualmente todos os tempos de cada compasso durante toda a música. É geralmente mais importante ser sólido e confiável do que ser o mais inventivo possível.

Baixo Pedal

A expressão *baixo pedal* (em inglês, "*pedal point*"), geralmente abreviada para somente *pedal*, refere-se a uma linha de baixo que permanece numa nota durante uma mudança harmônica. Certas músicas, como "Naima", de John Coltrane em seu álbum Giant Steps, são escritas com baixo pedal explícito, seja com a notação "Eb pedal" nos quatro primeiros compassos, ou pela notação dos acordes como:

| $D^{\flat}MA7/E^{\flat}$ | $E^{\flat}M7$ | $AMAJ7\#11/E^{\flat}$ $GMAJ7\#11/E^{\flat}$ | $A^{\flat}MAJ7/E^{\flat}$ |

Quando você vê uma música que pede explicitamente um baixo pedal, é geralmente uma indicação para parar de tocar linhas de baixo e passar a tocar somente notas longas.

Você também pode descobrir suas próprias oportunidades para usar o baixo pedal. Numa progressão ii-V-I, a quinta freqüentemente pode ser usada como um baixo pedal. Por exemplo, você pode tocar Sol durante a progressão | Dm7 | G7 | Cmaj7 |, ou somente nos dois primeiros compassos. Durante o acorde Dm7, o Sol no baixo faz o acorde funcionar como um acorde G7sus. A resolução para o acorde G7 tende então a seguir o uso tradicional da música clássica para as suspensões, que sempre se resolvem dessa maneira. Isso também é muito feito em progressões que alternam entre o ii e o V, como em | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 |.

Contraponto

Scott LaFaro iniciou uma pequena revolução na maneira de tocar jazz no começo dos anos 60 com seu uso do contraponto. Suas linhas de baixo eram quase tão interessantes do ponto de vista rítmico e melódico quanto a melodia ou solo que ele estava acompanhando. Isso pode ser uma distração para alguns solistas, e para algumas platéias, mas muitos acham o efeito interessante.

Uma oportunidade de usar contraponto é em baladas ou músicas com suíngue de andamento médio em que a melodia tem notas ou pausas longas. Um dos exemplos mais famosos do contraponto de Scott LaFaro está na versão de "Solar" gravada por Bill Evans, Scott LaFaro, e Paul Motian no álbum Sunday At The Village Vanguard. A melodia é principalmente em semínimas, com semibreves no fim de cada frase. Scott toca notas longas enquanto a melodia está movimentada, e partes movimentadas quando a melodia está parada.

Bob Hurst tem uma abordagem diferente para o contraponto. Em vez de tocar linhas que sustentem sua própria atratividade melódica ou rítmica, ele toca linhas que criam tensão rítmica na interação delas com o compasso. Uma técnica que ele usa com freqüência é tocar seis notas contra quatro tempos, ou duas tercinas de semínimas por compasso. Soa como se ele tivesse tocando em três tempos, enquanto o resto da banda está em quatro. Esse tipo de contraponto rítmico é difícil de sustentar por uma duração maior de tempo, e pode confundir músicos inexperientes.

Quando você fizer experiências com contraponto, lembre-se que seu papel geralmente ainda é o de acompanhamento. Sua meta é dar suporte aos músicos que você está acompanhando. Se eles estiverem sendo desbancados pela complexidade resultante da sua maneira de tocar, ou estiverem produzindo bastante tensão rítmicas por conta própria, então pode não ser uma boa usar essa técnica. Você terá que usar seu próprio julgamento para decidir quando a música vai se beneficiar do uso do contraponto.

Outros Padrões de Baixo

As técnicas descritas acima são aplicáveis à maioria dos estilos de jazz. Alguns estilos específicos, entretanto, impõem seus próprios requisitos ao baixista. Uma marcação em dois tempos, ou meio compasso, significa tocar somente nos tempos 1 e 3 num compasso 4/4. Uma marcação em dois tempos é geralmente usada no tema (*head*) dos standards do jazz. Quando o compasso é 3/4, você pode ou tocar linhas de baixo ou simplesmente tocar no primeiro tempo de cada compasso. Muitos dos estilos do jazz latino usam um esquema simples baseado geralmente na alternação da fundamental e da quinta.

A bossa nova usa a fundamental no "1" e a quinta no "3", com uma anacruse de colcheia no "e-do-2" e ou outra anacruse no "e-do-4", ou uma colcheia no "4". O samba é similar, mas é tocado com uma sensação de andamento dobrado, o que significa que ele soa como se o pulso básico tivesse o dobro da velocidade que tem na realidade. A fundamental é tocada no "1" e "3", enquanto a quinta é tocada no "2" e "4", com uma anacruse de semicolcheia antes de cada tempo. O mambo e outros estilos cubanos usam o ritmo "e-do-2, 4". O último tempo é ligado ao "1" do compasso seguinte.

Uma descrição completa de todos os estilos diferentes está além do escopo desta Introdução. Há uns poucos livros que podem ajudar você a construir padrões para diferentes estilos; um deles se chama Essential Styles For The Drummer And Bassist. Por ora, tudo o que posso fazer é repetir o conselho de Clark Terry, "imitar, assimilar, inovar". Ouça quantos estilos diferentes conseguir, e aprenda com aquilo que ouvir.

Bateria

Assim como ocorre com o baixista, um dos papéis do baterista nas formas tradicionais do jazz é tocar uma marcação constante no estilo da música. Por constante, eu quero dizer em relação ao andamento, e não pretendo implicar que você não deva ser criativo e variar seus padrões. Eu não estou habilitado a iluminar bateristas sobre os detalhes de técnicas de bateria, mas posso descrever alguns estilos e padrões básicos, e dar algumas dicas sobre outros aspectos do papel do baterista.

A marcação básica do suíngue 4/4 consiste de dois componentes: o padrão do *ride* (prato de condução) e o padrão do chimbal. O padrão fundamental do ride é o esquema "1, 2 e, 3, 4 e" ou "ding ding-a ding ding-a" tocado no prato de condução com colcheias suingadas. O chimbal é normalmente fechado marcadamente no "2" e "4". É isso que a maioria das baterias eletrônicas (*drum machines*) tocam quando a opção "*swing*" é selecionada. Esse padrão é adequado para muitas músicas de jazz, especialmente standards ou músicas de bebop, com andamento médio ou acelerado. Músicas mais lentas, como as baladas, geralmente pedem o uso de vassourinhas na caixa de percussão em vez de baquetas nos pratos como o padrão principal. Há alguns livros que podem ajudar você a formar padrões para outros estilos; um desses livros é Essential Styles For The Drummer And Bassist. O essencial dos estilos que você deve saber tocar estão descritos abaixo.

A marcação básica do shuffle consiste de colcheias no prato de condução e possivelmente na caixa. Os tempos 2 e 4 também são geralmente enfatizados com mais força. O padrão básico de uma valsa de jazz, ou suíngue 3/4, consiste de "um, dois e, três" ou "ding ding-a ding" no ride, com o chimbal no "2". Entre outras variações, estão o uso do chimbal no "2" e no "3", ou em todos os três tempos; e o acréscimo da caixa no "e-do-2" ou no "3".

Três formas de jazz latino que você deve estar pronto para tocar são: a bossa nova, o samba e o mambo. A essência da maioria das formas do jazz latino é a clave, que é um tipo de fórmula rítmica. A clave básica tem dois compassos, e consiste de "1, e-do-2, 4; 2, 3". Há também uma clave africana ou clave da rumba, em que a terceira nota é tocada no "e-do-4" em vez de no tempo. A bossa nova usa uma variação da clave básica em que a última nota cai no "e-do-3", em vez de no tempo. Esses padrões de clave também podem ser invertidos, trocando-se a ordem dos compassos. A clave é geralmente tocada como batidas na borda da caixa numa bateria tradicional, embora com freqüência não seja tocada explicitamente pelo baterista, caso em que um percussionista auxiliar pode tocá-la.

A clave é suplementada por outros padrões em outros tambores. O bumbo pode tocar no "1" e "3" com anacruse de colcheia. O chimbal é fechado no "2" e "4". Outros padrões podem ser tocados num prato ou numa *cowbell*. Entre os padrões típicos do mambo estão "1, 2, 3, e-do-3, e-do-4; 1, 2, e-do-2, e-do-3, e-do-4" ou "1, 2, 3, e-do-3; 1, e-do-1, e-do-2, e-do-3, 4". Um padrão simples que consiste de "2, 4, e-do-4" é tocado na borda da caixa e no tom-tom acoplado em vez de uma clave. Numa bossa nova pode-se usar um padrão que consiste de colcheias sem suíngue no prato de condução. O samba tem uma sensação de andamento dobrado. O padrão do prato é geralmente com colcheias sem suíngue, e é geralmente tocado num chimbal fechado. A caixa pode ser simplesmente tocada no "4" em vez de se tocar a clave.

Certas composições, como "The Sidewinder", de Lee Morgan, ou "Sister Cheryl", de Tony Williams, têm padrões de bateria únicos, que são indelevelmente associados com uma música específica. Ouvir gravações de uma música a ser tocada antes de tentar tocá-la é provavelmente mais útil aos bateristas do que a qualquer outro músico, já que os fakebooks geralmente não fornecem muitas dicas para o baterista.

Um bom baterista não vai simplesmente tocar o mesmo padrão sem parar durante toda uma música. Uma coisa que você pode fazer é variar o padrão, talvez tocando somente colcheias no prato de condução, ou variando ocasionalmente o ritmo para "ding-a ding ding-a ding". Ou você pode tocar o chimbal em cada pulso. Você também pode usar outros tambores, como os toms, como parte de seu pulso básico para uma música. Tony Williams é um mestre em variar seus padrões dessa maneira.

Freqüentemente, um baterista toca um pulso binário simples durante a apresentação inicial do tema ("*head*"), e troca para semínimas sem suíngue durante os solos. Uma das maneiras mais fáceis de mudar a sensação rítmica de uma música é simplesmente trocar os pratos para o padrão de ride, quando por exemplo há uma troca de solista, ou para marcar a ponte de uma música. Marcar a forma de uma música é um outro papel importante do baterista. A maioria das formas típicas de músicas têm frases de 4 ou 8 compassos. Ao final de cada frase, o baterista geralmente toca padrões ou viradas mais complexos para conduzir até a frase seguinte. Outra tática é mudar o pulso básico de frase para frase. Como baterista, você deve estar sempre ciente da forma da música, e saber onde estão os breaks, introduções especiais ou codas. Você deve ser capaz de cantar a melodia para si mesmo durante os solos se necessário, de modo que consiga delinear a

forma para o solista. Isso vai ajudar o solista a manter seu lugar, ao permitir que ele reconheça quando você chegou à ponte, por exemplo. Além disso, o solista geralmente estrutura suas próprias frases seguindo as linhas da forma original. Ao aderir a essa forma, o baterista vai geralmente estar dando suporte ao desenvolvimento das idéias do solista. Art Blakey é um mestre em tocar a forma e dar suporte aos solista desta maneira.

Durante um solo, um instrumentista pode deixar pausas intencionais em suas frases. Assim como ocorre com o pianista e o baixista, o baterista deve decidir se preenche esses espaços com algum tipo de frase de resposta ou contra-ritmo. Bateristas também podem criar tensão por meio do uso da polirritmia, que são dois ou mais ritmos sobrepostos; por exemplo, 3 contra 4. Um baterista pode, ou tentar tocar dois ritmos diferentes ele próprio, ou trabalhar com o baixista ou outro músico do acompanhamento, ou com o solista, para criar uma poliritmia entre eles. Do mesmo modo que acontece com o uso do contraponto em linhas de baixo, entretanto, você precisa equilibrar o desejo de variação rítmica com a compreensão de que o resultado pode ser um entulho ou o caos se você for longe demais.

Como todos dependem do baterista para manter o andamento preciso, a estabilidade rítmica é essencial. Entretanto, o interesse rítmico da parte da bateria também é importante, e é vital durante solos de bateria. E percussão também não é só ritmo. Como um baterista, você não pode tocar linhas que sejam interessantes num sentido melódico ou harmônico tradicional, mas pode variar o timbre de suas linhas tocando com tambores e pratos de alturas e timbres diferentes. Você deve pensar melodicamente quando toca bateria.

Outros Instrumentos

O uso de outros instrumentos, como instrumentos de sopro de metal ou madeira, na qualidade de instrumentos de acompanhamento é geralmente limitado a uns poucos "*riffs*", ou fraseados repetidos. Esse tipo de acompanhamento é bem usado em bandas de blues. Geralmente um dos sopros toca uma linha simples baseada na escala de blues, e outros a repetem.

As formas de free jazz permitem um acompanhamento menos estruturado. Se você ouvir os discos Free Jazz, de Ornette Coleman, ou Ascension, de John Coltrane, notará que os sopros que não estão solando ficam livres para tocar qualquer figura de fundo que queiram. O resultado é geralmente cacófono, mas se esse for o efeito desejado, então não é ruim por si só.

Na outra ponta desse espectro estão arranjos de *big bands*, que freqüentemente têm intricados fundos de sopros escritos para os solos. Arranjar para seções de sopros é similar a acompanhar no piano, no sentido de que as partes geralmente formam aberturas de acordes e são usadas numa maneira ritmicamente interessante. As partes são geralmente mais suaves e mais melódicas do que um típico acompanhamento de piano, entretanto, tanto porque a parte do piano é geralmente improvisada, enquanto o arranjo de sopros pode ser planejado com antecedência, como porque é mais fácil para uma seção de sopros tocar linhas melódicas distribuídas em acordes do que para um pianista. Arranjos para a seção de sopros geralmente enfatizam a articulação, ou variações no ataque e na dinâmica, mais do que o piano normalmente é capaz. Entre os artifícios usados geralmente em arranjos para a seção de sopros estão o uso de sforzando, ou notas de volume repentino; alternar passagens de staccatos, ou notas curtas, e legatos, ou notas longas; "*bent notes*", ou notas em que o músico muda brevemente a altura da nota quando está tocando, e "*falloffs*", ou notas em que o músico rapidamente reduz a altura da nota, às vezes em uma oitava ou mais, geralmente para encerrar uma frase.

Você não precisa tocar numa *big band* ou ser um arranjador experiente para usar o acompanhamento de uma seção de sopros. Freqüentemente dois ou três instrumentos de sopro são suficientes para tocar figuras de fundo interessantes. A maioria dos mesmos princípios usados na abertura de acordes para o piano pode ser usada em aberturas para a seção de sopros. Aberturas drop funcionam especialmente bem. Quando há somente dois instrumentos de sopro, linhas que caminham em terças paralelas geralmente funcionam bem. Ouça The Birth Of The Cool, de Miles Davis, ou qualquer dos discos de Art Blakey with the Jazz Messengers, para ter idéias de como se pode arranjar para grupos relativamente pequenos. O livro Arranging And Composing, de David Baker, também pode dar idéias para você começar.

Tocando em Grupo

Assim que conseguir juntar um grupo adequado de músicos, você deve começar a tocar em grupo. Isso ajuda por vários motivos. Primeiro, se vários músicos estão aproximadamente no mesmo nível de habilidade, podem aprender juntos. Se um membro é mais avançado do que os outros, pode ajudá-los durante os encontros. Uma boa seção rítmica freqüentemente pode dar idéias a um solista ou ajudar a dar-lhe a confiança que lhe permita arriscar mais. Por outro lado, você deve evitar a tentação de ter muitos instrumentistas de sopro, pois vai ver que as músicas se arrastam cada vez mais com cada um fazendo seu solo. A seção rítmica vai se cansar da progressão de acordes e os solistas vão ficar impacientes à espera da vez deles. Talvez seja contraproducente ter mais do que uns oito músicos ao mesmo tempo para este propósito.

Organização

Uma vez que um grupo apropriado de pessoas foi reunido, é preciso decidir o que tocar. Se todos no grupo tiverem acesso aos mesmos *fakebooks*, isso ajuda. Dessa maneira, quando uma pessoa sugerir uma música, pode-se ter uma razoável certeza de que todos a terão em seus livros. The New Real Book, de Chuck Sher, é recomendado, já que ele está disponível em versões transpostas para a maioria dos instrumentos de sopro, e contém uma boa variedade de músicas. Talvez seja uma boa acertar com antecedência as músicas que serão trabalhadas, para que todos tenham a chance de se familiarizar com as mudanças de acordes.

Embora não seja necessário designar um líder para o grupo, ajuda que haja alguém para escolher as músicas, decidir a ordem dos solistas, determinar o andamento, fazer a contagem da música, e fazer andar as coisas em geral. Não é essencial que essa pessoa seja o melhor músico do grupo, mas deve ser alguém com algumas habilidades de organização e liderança.

Começos

Uma vez que tenha sido escolhida uma música, é preciso ter em mente as coisas que dissemos sobre a forma. Normalmente, o grupo tocaria primeiro a melodia. Enquanto estiver aprendendo uma música, você pode decidir que todos toquem em uníssono, mas deve uma hora dar a cada músico a chance de tocar a apresentação inicial do tema ("*head*") sozinho, para permitir que todos trabalhem numa manifestação pessoal mesmo quando estiverem simplesmente tocando a melodia. Além disso, numa apresentação é geralmente mais interessante para o ouvinte escutar a melodia interpretada por um músico, em vez de manifesta em uníssono. Isso é especialmente verdade para baladas. Músicas rápidas de bebop são, entretanto tocadas normalmente em uníssono.

Para músicas com forma de 32 compassos, o tema *head* é geralmente tocado só uma vez. Para músicas de blues ou outras formas mais curtas, ele é geralmente tocado duas vezes. As melodias de muitas músicas acabam no penúltimo compasso da forma. Por exemplo, o blues de doze compassos "Sandu", de Clifford Brown, acaba no primeiro tempo do décimo primeiro compasso. Geralmente a seção rítmica pára de tocar nos últimos dois compassos da forma para permitir ao primeiro solista dois compassos desacompanhados de "passagem", or intervalo do solo. Em algumas músicas, como em "Moment's Notice", de John Coltrane, esse intervalo é geralmente observado em cada chorus, mas geralmente ele só é feito como uma passagem para o primeiro solo, ou no máximo como uma passagem para cada solo.

Meios

Uma vez que você esteja no seu solo, estará basicamente sozinho, embora deva ouvir o que todos os outros estão fazendo em volta de você, reagindo ao que eles estão tocando, e conduzindo-os com sua própria música. Essa é a sua chance de aplicar as técnicas que aprendeu até agora. Pense melodicamente. Corra riscos. Divirta-se!

Já dissemos várias vezes que um solo deve contar uma história. Isso significa que ele deve ter uma exposição clara, desenvolvimento, clímax e desfecho. Se você fosse fazer um gráfico do nível de intensidade de um bom solo, com freqüência descobriria que ele começa num nível baixo e lentamente cresce até um clímax, depois do qual ele relaxa rapidamente para abrir para o próximo solista, ou seja, o que for que vier em seguida. Iniciantes geralmente têm dificuldade de decidir o número de chorus a tocar. Isso é uma coisa que varia de músico para músico. Charlie Parker normalmente tocava somente um ou dois em gravações, embora isso fosse parcialmente devido às limitações do formato dos discos de 78 RPM. John Coltrane freqüentemente tocava dezenas de chorus, especialmente em apresentações. Quando há muitos solistas, você deve tentar

manter o número baixo, para evitar que todo o resto do grupo se canse. De qualquer maneira, quando você está aproximando o final de seu solo, deve de alguma maneira transmitir esse fato aos outros músicos para que eles possam decidir quem entra em seguida, ou se eles querem fazer um revezamento de quatro compassos, ou eliminar a apresentação inicial do tema.

Se você pretende revezar de quatro em quatro compassos depois do último solo, alguém geralmente indica isso mostrando quatro dedos onde todos possam vê-los. Geralmente, os solistas tocam na mesma ordem em que eles originalmente tocaram, tocando quatro compassos cada um. O baixista geralmente fica de lado; às vezes o pianista também. Freqüentemente, o baterista toca quatro compassos entre cada um dos outros solistas. Ainda mais do que durante os solos originais, a intensidade das frases de quatro compassos estarão geralmente num nível consistentemente alto, e os solistas devem tentar desenvolver e avançar as idéias uns dos outros. Esse ciclo pode ser repetido por quanto tempo se desejar; alguém vai geralmente apontar sua cabeça ("head" em inglês) para indicar um retorno à *head*, o tema.

Fins

Os encerramentos das músicas são, sem dúvida, os mais difíceis de fazer junto. Quando você tiver tocado uma determinada música várias vezes com o mesmo grupo de pessoas, pode ter preparado e ensaiado os encerramentos. Mas quando se está tocando uma música pela primeira vez com um grupo específico, o encerramento quase sempre resulta em caos. Há, entretanto alguns truques conhecidos que você pode usar para encerrar as músicas. Uma vez que você esteja familiarizado com os encerramentos básicos, então tudo o que é preciso é uma pessoa que aja como líder para que todos a acompanhem.

O encerramento mais fácil, usado em músicas aceleradas de bebop, é simplesmente encerrar a música abreviando a última nota. Isso funciona para músicas com a progressão Rhythm, como "Oleo", e outras formas de bop, como "Donna Lee". Como uma variação, pode-se estender a última nota por um tempo. Ou você pode abreviar a última nota, mas aí repeti-la e estendê-la depois de uma pausa de alguns tempos. Isso é especialmente feito em formas de 32 compassos em que a melodia acaba no primeiro tempo do compasso 31. Essa nota é abreviada, mas aí é repetida e estendida no primeiro tempo do compasso 32, ou como uma antecipação no quarto tempo ou no "e" do quarto tempo do compasso 31.

Outro encerramento muito usado em baladas e músicas de suíngue lento é o *ritardando*. Simplesmente desacelere os últimos dois ou três compassos, e acabe na última nota da melodia, que pode ser segurada por quanto tempo for desejado. Uma variação dessa técnica é parar na antepenúltima nota, ou em qualquer nota perto do fim que caia no penúltimo acorde, e um solista tocar uma cadência sem acompanhamento, sinalizando ao resto da banda para voltar a tocar com a ele na última nota.

Quando estiver tocando músicas de andamento médio ou mais rápido, um encerramento muito usado é tocar os últimos compassos três vezes antes da última nota. Numa forma de 32 compassos, em que a última nota está no primeiro tempo do compasso 31, você tocaria a forma até o fim do compasso 30, aí tocaria os compassos 29 e 30 novamente, e aí mais uma vez, antes de finalmente tocar o compasso 31. Isto pode ser combinado com o ritardando ou a cadência, ou a última nota pode simplesmente ser abreviada.

Outra abordagem é a repescagem III-VI-ii-V. Se a música acaba com uma cadência ii-V-I nos últimos quatro compassos, então dá para substituir o acorde I final com a progressão de quatro acordes III-VI-ii-V, que pode ser repetida várias vezes. Por exemplo, na tonalidade de Fá Maior, se a música acabar com

| Gm7 | C7 | F | F |,

então você pode substituir isso por

| Gm7 | C7 | A7alt | D7alt | Gm7 | C7 | A7alt | D7alt | Gm7 | C7 |...

Você também pode usar substituições pelo trítono em qualquer dos acordes dominantes. Além disso, você pode usar um acorde I (Fá Maior) no lugar do acorde A7alt. Você pode continuar com essa progressão de acordes por quanto tempo quiser, solando ou improvisando coletivamente sobre ela. Isso se chama um "vamp". A música é finalmente encerrada com um acorde I, geralmente precedido por um firme movimento de mãos, para garantir que todos acabem juntos.

Outro encerramento bem popular é às vezes chamado de encerramento Duke Ellington, porque ele está associado aos arranjos de músicas como "Take The A Train", que foram escritas por Duke ou executadas pela orquestra dele. Esse encerramento pressupõe que a música acaba no primeiro tempo do penúltimo compasso da forma, que o último acorde é um acorde I, e que a última nota é a fundamental daquele acorde. Pressupondo que a música seja em Dó Maior, você simplesmente substitui os últimos dois compassos por "Dó, Mi, Fá, Fá Sustenido, Sol, Lá, Si, Dó", em que a segunda nota é uma sexta abaixo da primeira, e não uma terça acima. Se você tentar tocar esta linha, acho que reconhecerá o ritmo pretendido, por isso não tentarei fazer sua notação.

Lidando com Problemas

Você deve preparar-se para quando algumas coisas, ou muitas, derem errado. Se você perder seu lugar na forma, ou sentir que algum outro músico perdeu o dele, não entre em pânico. Se você se perdeu, pare de tocar um pouco para ver se você consegue ouvir onde o resto do grupo está. Isso não deve ser tão difícil se você estiver familiarizado com a música e os outros músicos estiverem razoavelmente seguros quanto a suas próprias posições. Alguém que esteja seguro de onde está pode pedir alguma mudança, ou gritar "PONTE" ou "COMEÇO" nos momentos adequados, para levar as coisas de volta aos trilhos. Se uma pessoa está claramente na posição errada, e todas as outras sabem onde aquela pessoa está, elas podem tentar trocar de posição para acompanhar o músico perdido, mas isso é difícil de coordenar. Além disso, é melhor tentar corrigir a pessoa que está fora do passo do que fazer com que todo o mundo fique fora do passo junto, porque, idealmente, o que se quer é que a forma continue ininterrupta.

Outra coisa que pode dar errado é uma mudança não intencional do andamento. Algumas pessoas tendem a correr, outras, a se arrastar. Às vezes a interação entre dois músicos com boa métrica pode fazer o andamento mudar. Por exemplo, se um pianista e um baixista tocam depois do tempo, isso pode fazer o andamento parecer arrastado, e o baterista pode desacelerar para não parecer que está adiantado em relação a eles. Se você estiver convencido que o andamento está se alterando, pode tentar conduzir uns poucos compassos para corrigir o andamento. Um metrônomo pode ajudá-lo a manter-se honesto, mas tocar com metrônomo é na maioria das vezes inapelavelmente frustrante, porque é virtualmente impossível manter um grupo sincronizado com um. Um dos motivos é que é geralmente difícil ouvir um metrônomo quando várias pessoas estão tocando. Outro é que é difícil fazer com que todos no grupo se ajuste ao mesmo tempo e da mesma maneira, caso o grupo coletivamente acelere ou desacelere uma música. Entretanto, praticar com um metrônomo pode ser uma maneira útil de solidificar a noção de tempo. Um diretor de orquestra particularmente sádico que eu conheço costumava iniciar nosso ensaio com um metrônomo, abaixar o volume depois de alguns compassos, e depois aumentá-lo, mais ou menos um minuto depois, para ver se tínhamos nos desviado do andamento.

Ouvindo Analiticamente

Agora que você já tem uma idéia do que é preciso para tocar jazz, deve também ter um ouvido muito mais crítico. Você estará menos inclinado a se impressionar com a mera facilidade técnica, e pode ouvir buscando sofisticação melódica, harmônica, e rítmica. Por outro lado, se a música ainda o toca emocionalmente, não se preocupe se ela não parecer particularmente audaciosa quando examinada de perto. Não deixe sua análise dos aspectos teóricos da música interferir na sua reação num nível emocional. O conhecimento teórico deve ser uma ferramenta para ajudar você a compreender a música que de outra maneira talvez você não apreciasse; ele não deve afastar você do desfrute de música alguma.

Como músico, agora que você alguma idéia das coisas que se esperam que um músico de jazz faça, você pode ouvir os grandes do jazz e aprender com eles. Você pode ouvir as primeiras gravações dos trios de Bill Evans e ver exemplos de interação dentro da seção rítmica, e tentar desenvolver ouvidos tão apurados quanto os deles. Pode ouvir Thelonious Monk e analisar a maneira como ele usava dissonância e síncope, e ver se consegue realizar os mesmos efeitos. Pode ouvir as explosões emocionais de John Coltrane ou Cecil Taylor e expandir sua noção de até que ponto você consegue se expressar diretamente.

Quebrando as Regras

Charles Ives foi um compositor que escreveu uma música que era considerada de vanguarda em sua época. Dizem que o pai o ensinava que "você precisa aprender as regras primeiro, para que você saiba como quebrá-las". Isso é especialmente verdade em música como o jazz, em que se espera que você seja constantemente criativo. Seguir as regras o tempo todo resultaria numa música previsível e maçante. Não prestar nenhuma atenção às regras pode facilmente resultar em música que seja no final maçante em sua aleatoriedade.

Há muitas regras e convenções que foram apresentadas aqui. Entretanto, não há penalidades criminais por se desrespeitar nenhuma delas. Você deve experimentar tanto quanto possível para descobrir novas maneiras de fazer as coisas. As regras de harmonia apresentadas aqui formam uma diretriz, mas não algo rígido. Eu já sugeri que a maneira como você utiliza essas regras vai moldar como você soa. Como você foge das regras vai do mesmo modo definir o seu próprio estilo. Fazer experiências com as regras de harmonia, contudo, é somente o começo da individualidade. Procure outras maneiras, menos convencionais, de se expressar. Tente tocar as teclas do piano com o pulso. Tente soprar seu saxofone com toda a força. Tente remover o pino da primeira válvula de seu trompete. Há um número infinito de possibilidades do que você pode fazer com seu instrumento.

Além disso, amplie o universo do que você escuta, para incluir outros tipos de música, como clássica ou reggae, e veja se pode aprender com eles e aplicar esse aprendizado ao que quer que você toque. É extremamente limitante pensar que tudo que é música de jazz deva consistir de músicas com 32 compassos, linhas de baixo, padrões de suíngue para o prato de condução, e formas tema-solos-tema. O mundo não caminha num compasso quatro por quatro.

Bibliografia Comentada

Minha experiência pessoal com outros livros sobre improvisação de jazz é limitada; meus ouvidos foram meus melhores professores. Aqui vai uma lista de alguns dos livros com que me familiarizei de alguma forma, ou que me foram recomendados. A maioria dos livros e fakebooks estão à venda em qualquer livraria de música bem servida. Eles também podem ser encomendados de livrarias na internet.

Fakebooks

- Chuck Sher, **The New Real Book**, Sher Music. Este é provavelmente o fakebook legal de jazz mais popular atualmente, e talvez o melhor em termos da abrangência de sua seleção, cuidado editorial, e legibilidade. Muitas das músicas mais tocadas de outros fakebooks conhecidos estão incluídas neste. Ele está à venda em edições Bb e Eb para instrumentos que pedem transposicão, e como todos os livros de Chuck Sher, contém a letra quando necessário. Ele contém standards como "Darn That Dream", clássicos de jazz como "Oleo" de Sonny Rollins, e algumas peças contemporâneas como "Nothing Personal", de Michael Brecker. Ele também contém algumas músicas pop como "Killing Me Softly", de Roberta Flack. Devido a sua diversidade, ele não contêm tantas músicas da corrente principal do jazz, o chamado jazz *straightahead*, como a maioria dos outros fakebooks desta lista, e portanto, embora seja altamente recomendado, você talvez precise encontrar algum outro para suplementá-lo para preencher a seleção de jazz *mainstream*.

- Chuck Sher, **The New Real Book Volume 2**, Sher Music. Este é um bom companheiro para o primeiro volume, já que não há sobreposição, e este volume acrescenta uma boa dose de jazz clássico dos anos 50 e 60, inclusive várias músicas de John Coltrane e Horace Silver. Tem também arranjos de composições modernas complexas de Michael Brecker e outros, bem como uns poucos standards. Ele está à venda em versões Bb e Eb.

- Chuck Sher, **The World's Greatest Fakebook**, Sher Music. Este foi o primeiro fakebook de Chuck, mas não foi tão bem recebido quanto o **The New Real Book** porque contém ainda menos standards de jazz. Mesmo assim, ele pode ser um bom companheiro para os outros livros dele.

- Herb Wong, **The Ultimate Jazz Fakebook**, Hal Leonard Publishing. Este tem centenas de música, mas é impresso em tipografia muito pequena para poder caber tudo nele, e o resultado é que é muito difícil de ler. Muitas das músicas são antigas Tin Pan Alley que não são mais tocadas tão freqüentemente, por isso a seleção de verdadeiros standards de jazz não é tão ampla quanto aparenta a princípio. Está à venda em edições Bb e Eb, e contém letras.

- **The Real Book**. Este foi o standard durante muitos anos. Ele contém uma ampla seleção de standards e clássicos do jazz, e aliás ajudou a definir esses termos nas duas últimas décadas. Há muitos erros neste livro, e muitas das gravações que eu tenho ouvido de músicas deste livro nos últimos vinte anos reproduzem esses erros, o que mostra que o Real Book tem sido uma fonte básica de músicas para muitos músicos profissionais. Foi só recentemente que **The New Real Book** começou a suplantá-lo. O Real Book original, entretanto, não é legal, já que os autores não obtiveram permissão de direitos autorais para as músicas selecionadas, e eles não pagam royalties aos detentores desses direitos. Na maioria dos casos, os próprios autores deste livro não ganham nenhum dinheiro com ele; a maioria das pessoas consegue uma cópia fotocopiando a cópia de um amigo, ou de alguém que fotocopia os livros e vende-os a um pequeno lucro por baixo do pano. Se você conseguir encontrar uma cópia, e sua consciência não o perturbar muito, vale a pena pegá-la. Há versões em Bb e Eb, e também uma versão para voz. Há várias edições ligeiramente diferentes, sendo a **Pacific Coast Edition** e a **Fifth Edition** as mais comuns. Sendo de origem questionável, é difícil dizer como essas diferenças evoluíram, ou quais são exatamente as diferenças entre essas edições, mas esteja avisado de que nem todas as cópias terão exatamente o mesmo conjunto de músicas.

- **The Real Book Volume 2**. Este livro, como o original, é ilegal. Ele não é nem de perto tão popular quanto o primeiro volume, mas contém muito jazz clássico.

- **Spaces Bebop Jazz**. Este livro é na verdade vendido em várias formas, nenhuma das quais é legal até onde eu saiba. A que eu tenho tem encadernação espiral e é impressa em papel tamanho padrão, embora a música em si seja impressa em tipografia pequena. Eu também já o vi impresso em meia folha e separado em dois ou três volumes. Ele contém principalmente músicas das eras do swing, bebop e cool jazz.

- **Think Of One**. Não faço a menor idéia da onde saiu este livro, mas alguém aparentemente decidiu que Thelonious Monk, Wayne Shorter, e Horace Silver estavam mal representados no **Real Book** original e produziu este livro um tanto mal transcrito, que é igualmente ilegal e consiste quase exclusivamente de músicas que não estão no **Real Book**, muitas delas dos compositores citados acima. Muito pouca gente parece saber deste livro, o que é ruim, porque há muitas composições maravilhosas nele que não estão em nenhum outro fakebook que eu já tenha visto.

Livros de Teoria e Prática

Há dezenas, se não centenas, de livros sobre métodos de prática, teoria, e métodos de análise no mercado. Eu só vi uma meia dúzia deles, e nenhuma boa introdução holística, de propósito geral sobre improvisação, o que é o motivo de eu ter escrito esta Introdução. Os comentários abaixo variam na quantidade de detalhe incluída. Como se pode esperar, tenho mais a dizer sobre os livros com os quais sou mais familiar, enquanto aqueles com uma curta frase de resumo são, na maioria, livros que eu nunca vi, mas que me recomendaram. Os livros abaixo são apresentados na seguinte ordem geral: material de background; instrução geral básica, intermediária e avançada; instrução específica para um instrumento; e composição/arranjo.

- Jerry Coker, **How To Practice Jazz**. Este não é tanto um livro sobre como fazer, mas sobre como aprender a fazer. Ele tem muitas dicas sobre prática, como o nome dá a entender, bem como muitas referências para outros livros, principalmente os livros de David Baker ou do próprio Coker, que contêm informações mais detalhadas sobre improvisação.

- Jerry Coker, **How To Listen To Jazz**. Este livro é uma boa introdução ao jazz de uma perspectiva do ouvinte. Há uma discussão sobre história, os papéis dos vários instrumentos, vários estilos e formas de composições do jazz e apresentações. Há uma discussão direta sobre técnicas e esquemas comuns. Coker também conduz o ouvinte através de várias gravações famosas, apontando como as técnicas ou esquemas específicos que ele descreve são usados. Como a maioria dos livros de teoria à venda são fracos em associar a instrução deles a um contexto mais amplo, este volume é recomendado como um companheiro a qualquer outro livro de método iniciante ou avançado que você esteja lendo.

- Dan Haerle, **The Jazz Language**. Este livro ocupa-se da teoria e da terminologia usada no jazz, e não é necessariamente organizado como um guia prático.

- Jerry Coker et al., **Patterns For Jazz**. Este livro apresenta uma série de padrões baseados em acordes e escalas específicos, e faz você praticar tudo em todas as tonalidades. Os padrões são relacionados a progressões harmônicas específicas.

- Dan Haerle, **Scales For Jazz Improvisation**. Este livro lista a maioria das escalas usadas por músicos de jazz e transcreve-as para o uso na prática. Ele é útil se você quer ver todas as escalas num único livro, mas na verdade não contém muita informação que não seja encontrada na maioria dos livros básicos ou intermediários de instrução, ou nesta Introdução, for that matter.

- Jerry Coker, **Improvising Jazz**; David Baker, **Jazz Improvisation**. Estes são provavelmente os livros introdutórios sobre improvisação mais amplamente utilizados. Coker e Baker estão entre as autoridades mais respeitadas sobre pedagogia do jazz. Eles escrevem a partir de perspectivas similares. A ênfase nestes dois livros é sobre a teoria básica de escalas e esquemas melódicos.

- Mark Boling, **The Jazz Theory Workbook**. Este é basicamente um livro iniciante e intermediário.

- Scott Reeves, **Creative Jazz Improvisation**. Este livro foi recomendado com o um dos livros sobre improvisação mais úteis. Como esta Introdução, ele dá ênfase no contexto histórico, em vez de simplesmente apresentar a teoria.

- David Baker, **How To Play Bebop**. Este material na verdade consiste de três volumes que são principalmente dedicados ao desenvolvimento de linhas melódicas. As escalas de bebop são enfatizadas.

- Hal Crook, **How To Improvise**. Este é um livro intermediário a avançado, já que ele pressupõe algum conhecimento da teoria de escalas. Ele ressalta o uso de esquemas harmônicos e rítmicos no desenvolvimento melódico.

- Steve Schenker, **Jazz Theory**. Este é um livro intermediário a avançado.

- Jerry Coker, **Complete Method For Improvisation**; David Baker, **Advanced Improvisation**. Estas são versões mais avançadas dos livros introduções destes autores.

- Walt Weiskopf e Ramon Ricker, **Coltrane: A Players Guide To His Harmony**. Este é um livro inteiro dedicado às Mudanças Coltrane.

- Gary Campbell, **Expansions**. Este livro intermediário a avançado apresenta várias escalas, entre elas algumas bem esotéricas, e mostra como formar linhas melódicas que tiram proveito delas sobre acordes específicos. Ele pressupõe familiaridade com as escalas básicas descritas nesta Introdução.

- John Mehegan, **Jazz Improvisation**. Esta é uma série de vários volumes publicados nos anos 60. Na época, eles foram considerados bem completos, mas eles contêm muito pouca informação sobre desenvolvimentos que aconteceram desde então, ou mesmo sobre os avanços que estavam sendo feitos na época, como as substituições Coltrane e as harmonias quartais.

- George Russell, **The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation**. Este é um livro de teoria avançada que descreve algumas aplicações únicas da teoria de escalas à improvisação. Ele usa algumas escalas inusitadas, e mostra como construir complexas linhas melódicas cromáticas usando essas escalas como uma base. O processo é um tanto complicado, e envolve o uso de um esquema do tipo regra de cálculo para associar escalas com acordes. Foi considerado um marco quando publicado pela primeira vez nos anos 60, embora a aplicação direta das teorias nunca tenha de fato sido amplamente utilizada, exceto num grupo relativamente pequeno de músicos, talvez porque elas eram tão complexas. Mesmo assim, elas formam a base de boa parte da teoria de escalas ensinada atualmente pela maioria dos outros autores, inclusive nesta Introdução.

- David Liebman, **A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody**. Esta é uma discussão completa de cromatismo melódico e o que eu chamei de música atonal. O livro contém muitos exemplos de linhas de solos gravados por John Coltrane, Herbie Hancock, e outros músicos modernos.

- David Baker, **The Jazz Style Of** .... Esta é uma série que inclui volumes sobre Miles Davis, John Coltrane, Cannonball Adderly, Sonny Rollins, Fats Navarro, e Clifford Brown. Cada volume inclui uma breve biografia e um resumo do estilo musical do músico em questão. Vários solos transcritos e análises deles constituem o grosso de cada volume.

- Martin Mann, **Jazz Improvisation For The Classical Pianist**. Esta é uma introdução à improvisação de jazz voltada para o músico acostumado a uma abordagem estruturada de aprendizado. Dá muita ênfase em escalas e exercícios.

- Mark Levine, **The Jazz Piano Book**. Este é o livro mais completo que eu já vi para pianistas de jazz. Ele cobre escalas, aberturas, acompanhamento e outros tópicos também discutidos nesta Introdução, mas ele consegue avançar mais profundamente. Ele contém muitos exemplos musicais úteis, o que o torna muito mais legível. Ele também contém uma discussão muito boa sobre jazz latino, inclusive informação que é útil para baixistas e bateristas. Entretanto, ele tem suas falhas. Ele passa superficialmente sobre o blues, nem sequer apresentando a escala de blues ou descrevendo uma progressão harmônica de blues, exceto de passagem. Além disso, embora ele tente colocar parte de seu conteúdo num contexto mais amplo de história e situações práticas, isso é feito de uma maneira um tanto aleatória.

- Dan Haerle, **Jazz Improvisation For Keyboard Players**. Este era meu livro favorito sobre piano de jazz até que o livro de Levine apareceu alguns anos atrás. Embora ele prometa fluir logicamente do nível iniciante até o nível avançado, a maior parte da informação é na verdade orientada para o intermediário. Ele não é, para mim, um livro tão agradável quanto o de Levine, e é ainda menos convincente em relação a colocar a instrução em contexto. Ele está à venda seja como três volumes separados (Básico, Intermediário e Avançado) ou como um conjunto completo.

- Dan Haerle, **Jazz/Rock Voicings For The Contemporary Keyboard Player**. A maioria das informações deste livro são reproduzidas no livro dele sobre improvisação, ou no de Levine, mas há alguma vantagem em ter tudo que você queria saber sobre aberturas de acordes apresentado em detalhe num único lugar. Entretanto, ele na verdade não cobre uma variedade tão ampla de aberturas quanto se poderia esperar de um livro dedicado somente a este propósito.

- Frank Mantooth, **Voicings**. A ênfase deste livro é em aberturas que são usadas em acompanhamento, por oposição a aberturas que são usadas em solos. Muita atenção é dada a aberturas quartais e outras aberturas mais contemporâneas. Ele também tem mais material explicativo do que o livro de Haerle sobre aberturas.

- Garrison Fewell, **Jazz Improvisation**. Este é um texto razoavelmente vasto que cobre parte da teoria básica de relações acorde/escala, análise de progressão de acordes, e construção de linhas melódicas. Ele contém muitos exemplos, e tenta explicar por que os exemplos soam bem. Ele é voltado para guitarristas, mas seus métodos podem ser aplicados para qualquer instrumento, já que não são compostos com técnicas específicas da guitarra, como aberturas, picking, ou fretting.

- Paul Lucas, **Jazz Chording For The Rock/Blues Guitarist**. Este livro é voltado para o músico que sabe como tocar guitarra, mas só está familiarizado com os cinco acordes comuns de cordas abertas open string chords usados no rock (C, A, G, E, e D). Outros acordes comuns no jazz são então apresentados como variações sobre esses padrões. O livro contém também algum material mais avançado sobre condução de acordes, substituição de acordes, harmonias quartais, multiacordes, e escalas.

- Joe Pass e Bill Thrasher, **Joe Pass Guitar Style**. Este livro cobre harmonia e aplicações à improvisação, inclusive formação de acordes, aberturas, substituições e condução de acordes.

- Chuck Sher, **The Improvisor's Bass Method**. Este livro começa com a instrução mais básica sobre como tocar o baixo, inclusive tabelas de dedilhado, e como ler música, e avança até a teoria musical convencional do jazz com aplicações para tocar o baixo. Ele também contém várias linhas de baixo transcritas e solos de baixistas bem conhecidos, como Scott LaFaro, Charles Mingus, Paul Chambers, Ron Carter e outros.

- Steve Houghton e Tom Warrington, **Essential Styles For The Drummer And Bassist**. Este livro é uma receita de padrões básicos para 30 estilos de música, do pop ao funk ao reggae ao jazz latino. Ele inclui um CD.

- Peter Erskine, **Drum Concepts And Techniques**. Este livro explica o básico da técnica de bateria.

- Frank Malabe e Frank Weiner, **Afro-Cuban Rhythms For The Drum Set**. Este livro descreve os vários estilos de percussão africanos e latino-americanos e como tocá-los na bateria.

- Ed Thigpen, **The Sound Of Brushes**. Este livro explora técnicas de vassourinha para bateristas.

- Andy Laverne, **Handbook Of Chord Substitutions**. Este livro, útil para pianistas e arranjadores, discute várias maneiras de rearmonizar músicas. As substituições são muito mais avançadas do que as substituições ii-V do tipo trítono e Coltrane discutidas nesta Introdução.

- Paul Rinzler, **Jazz Arranging And Performance Practice: A Guide For Small Ensembles**. Este livro é voltado mais para a prática em grupo do que para improvisação individual.

- David Baker, **Arranging And Composing**. A ênfase é em arranjos para pequenos grupos, de trios a grupos com quatro ou cinco metais.

História e Biografia

Como acontece com a literatura didática, meu conhecimento da literatura sobre história e biografia também é limitado. Os livros a seguir são apresentados basicamente a partir do mais geral ao mais específico.

- Bill Crow, **Jazz Anecdotes**. Este livro contém contos narrados por, e sobre, músicos de jazz.

- Nat Hentoff, **Jazz Is**, **The Jazz Life**, **Hear Me Talkin' To Ya**. Nat Hentoff é um notável historiador e crítico de jazz. Estes livros contém histórias de sua experiência pessoal e anedotas contadas a ele por outros músicos.

- Brian Case, Stan Britt e Chrissie Murray, **The Harmony Illustrated Encyclopedia Of Jazz**. Este livro contém biografias curtas e discografias de centenas de músicos.

- Joachim Berendt, **The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond**. Este livro é organizado por década, por instrumento, e pelos principais músicos e grupos. Cada seção pode ser lida independentemente.

- Ian Carr, **The Essential Jazz Companion**. Este livro cobre a história do jazz em todo o século 20, discutindo muitos artistas e estilos, e descrevendo gravações específicas. Carr também escreveu biografias de Miles Davis e Keith Jarrett.

- James Lincoln Collier, **The Making Of Jazz**. Este é um levantamento profundo da história do jazz.

- Frank Tirro, **A History Of Jazz**. Este é um levantamento relativamente técnico da história do jazz.

- Gunther Schuller, **Early Jazz**, **The Swing Era**. Estes livros do respeitado historiador, crítico e compositor Schuller são consideravelmente mais detalhados que a maioria, como também são mais focados em períodos específicos. Pode haver mais volumes nesta série também.

- Richard Hadlock, **Jazz Masters Of The** .... Há volumes nesta série para décadas diferentes. Cada um contém biografias de cerca de vinte importantes músicos da era.

- Leonard Feather, **Inside Bebop**. Feather escreveu este livro para tentar explicar aos céticos quando essa música era nova e polêmica.

- Valerie Wilmer, **Jazz People**. Este livro contém entrevistas com várias legendas dos anos 50 e 60.

- Valerie Wilmer, **As Serious As Your Life**. Este livro se concentra na vanguarda e na música nova das décadas subseqüentes. Ele tem uma natureza altamente política.

- Ross Russell, **Bird Lives**. Esta é uma biografia informal de Charlie Parker.

- Gary Giddens, **Celebrating Bird**. Este livro contém muitas fotografias.

- Dizzy Gillespie, **To Be Or Not To Bop**. Esta é a autobiografia de Dizzy.

- J.C. Thomas, **Chasin' The Trane**. Esta é uma biografia informal de John Coltrane.

- Miles Davis e Quincy Troupe, **Miles**. Esta é uma perspectiva histórica colorida escrita pelo homem que foi talvez o mais influente músico de jazz de todos os tempos, com uma carreira marcada por inovações que atravessam quase meio século. Esteja avisado, entretanto, que a linguagem é um tanto crua.

- Charles Mingus, **Beneath The Underdog**. A biografia de Mingus é ainda mais crua do que a de Miles, e é menos interessante como documento histórico, exceto pelo fato de ela documentar a história sexual de Mingus.

- Graham Lock, **Forces In Motion**. Lock oferece uma visão fascinante da música e filosofia de Anthony Braxton.

Discografia Comentada

A melhor discografia facilmente disponível de jazz de que eu tenha notícia é o **Penguin Guide To Jazz On Compact Disc**, que contém entradas e resenhas de virtualmente todos os álbuns de jazz que estavam em catálogo no começo dos anos 90. O livro foi editado no Reino Unido, e tem uma ligeira inclinação vanguardística européia em suas avaliações, mas ainda é a discografia mais completa, precisa, e geralmente útil de todos os tipos de jazz disponíveis ao público em geral.

A discografia a seguir é incluída para suplementar a discussão sobre história do jazz. Muitos dos músicos e álbuns específicos mencionados nessa discussão são listados aqui, com uma breve descrição de cada um. Os álbuns incluídos na lista são da minha coleção particular, e estão apresentados numa ordem aproximadamente cronológica, organizados por estilo. Tentei incluir principalmente álbuns que eu sei que estão à venda, especialmente os que foram relançados em CD.

Recomendações Básicas

Eu recomendo que você cheque todo álbum mencionado mais de uma vez no texto desta Introdução. Entre esses álbuns estão Kind Of Blue, de Miles Davis, de Giant Steps, de John Coltrane. Esses dois álbuns ilustram muitas das idéias e técnicas discutidas nesta introdução, e são considerados como entre os álbuns mais importantes do jazz de todos os tempos.

Para suplementar estes clássicos álbuns, você deve considerar algumas gravações dos demais músicos da lista "Os Dez Melhores". A maioria das gravações importantes de Louis Armstrong foi feita antes do advento do LP, por isso muitos álbuns dele que se compram atualmente são provavelmente compilações. Procure por discos que contenham gravações feitas nos anos 20 com os grupos Hot Five ou Hot Seven. Duke Ellington liderou uma das maiores big bands de todos os tempos, mas também fez muitas gravações em contextos de pequenos grupos. Procure gravações com Cootie Williams, Johnny Hodges, Ben Webster, ou Jimmy Blanton. A voz de Billie Holiday desenvolveu-se e mudou durante a carreira dela; você deve procurar ouvir algo do começo e do fim da carreira dela. As melhores e mais influentes gravações de Charlie Parker foram como líder de um quarteto ou quinteto; há centenas de compilações à sua escolha.

Art Blakey foi o primeiro músico desta lista a gravar extensivamente no formato LP. Qualquer um dos discos dele com os Jazz Messengers do fim dos anos 50 ou começo dos 60, como Moanin' ou Ugetsu, é uma boa escolha. O álbum fundamental de Charles Mingus é **Charles Mingus Presents Charles Mingus**, que apresenta Eric Dolphy. Para Thelonious Monk, as compilações da Blue Note são excelentes, bem como seus álbuns dos anos 50 e 60 como **Brilliant Corners** e **Monk's Dream**. Para Ornette Coleman, tente um de seus primeiros discos com quarteto, como **The Shape Of Jazz To Come**, e, quando estiver com mais coragem, **Free Jazz**. Ornette também lidera um grupo voltado ao jazz fusion chamado Prime Time; você podia talvez dar uma checada em alguns dos álbuns deles também.

É difícil imaginar Miles Davis representado com justiça somente pelo Kind Of Blue; você pode também considerar **The Birth Of The Cool**, **Miles Smiles**, **Sketches Of Spain**, e **Bitches Brew**, no mínimo, já que eles representam diferentes períodos da carreira dele, todas elas inovadoras. Similarmente, John Coltrane não é suficientemente representado somente pelo **Giant Steps**; você deve complementar este disco com alguma coisa do seu quarteto clássico, como **A Love Supreme**, e, se estiver sentindo-se aventuroso, um de seus discos posteriores, como **Ascension**.

Discos

1. Louis Armstrong, **The Louis Armstrong Story**, Columbia - vários volumes, inclusive discos com o Hot Five e o Hot Seven, bem como gravações com Earl Hines e outros.

2. Art Tatum, **The Complete Capitol Recordings**, Capitol - gravações solo e em trio.

3. Bix Beiderbecke, **Bix Beiderbecke**, Columbia - vários volumes, que incluem gravações com várias big bands.

4. Duke Ellington, **Duke Ellington**, Laserlight - uma amostra que inclui gravações dos anos 30 até os 60, com Johnny Hodges, Cootie Williams, Ben Webster e Paul Gonsalves.

5. Errol Garner, **Concert By The Sea**, Columbia - este foi durante um longo período o disco mais vendido da história do jazz.

6. Charlie Parker, **Bebop & Bird**, Hipsville/Rhino - vários volumes, com sessões com Bud Powell, Fats Navarro, Miles Davis, J.J. Johnson, Art Blakey e Max Roach.

7. Charlie Parker, **The Quintet**, Debut/OJC - uma famosa apresentação ao vivo com Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus e Max Roach.

8. Bud Powell, **The Amazing Bud Powell**, Blue Note - gravações com trio e pequenos grupos, com Fats Navarro e Sonny Rollins.

9. Thelonious Monk, **The Best Of Thelonious Monk**, Blue Note - gravações do começo da fase bop.

10. Miles Davis, **The Complete Birth Of The Cool**, Capitol - nove peças gravadas em grupo com Lee Konitz, J.J. Johnson, Gerry Mulligan e John Lewis.

11. Lennie Tristano, **Wow**, Jazz - um sexteto com Lee Konitz e Warne Marsh.

12. Dave Brubeck, **Time Out**, Columbia - apresentando Paul Desmond e a música "Take Five".

13. Art Blakey and The Jazz Messengers, **A Night At Birdland**, Blue Note - com Horace Silver e Clifford Brown.

14. Art Blakey and The Jazz Messengers, **Moanin'**, Blue Note - com Lee Morgan e Bobby Timmons.

15. Art Blakey and The Jazz Messengers, **Ugetsu**, Milestone - com Wayne Shorter, Freddie Hubbard e Curtis Fuller.

16. Clifford Brown, **Study In Brown**, EmArcy - o quinteto com Max Roach.

17. Horace Silver, **The Best Of Horace Silver**, Applause - várias de suas composições mais conhecidas.

18. Miles Davis, **Walkin'**, Prestige - um dos discos favoritos de Miles; hard bop com J.J. Johnson e Horace Silver.

19. Lee Morgan, **The Sidewinder**, Blue Note - hard bop.

20. Miles Davis, **Workin' With The Miles Davis Quintet**, Prestige - o primeiro excelente quinteto com John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones.

21. Miles Davis, **Kind Of Blue**, Columbia - o álbum modal essencial, com John Coltrane, Cannonball Adderly, Bill Evans e Wynton Kelly.

22. Miles Davis, **Complete Concert 1964**, Columbia - o precursor do segundo excelente quinteto, com George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams, tocando standards.

23. Miles Davis, **Miles Smiles**, Columbia - o segundo excelente quinteto, com Wayne Shorter, em seu melhor momento.

24. Miles Davis, **Sketches Of Spain**, Columbia - com a Gil Evans Orchestra.

25. John Coltrane, **Soul Trane**, Prestige - dos primeiros discos de Coltrane, este é um de seus favoritos, com Red Garland e Philly Jo Jones.

26. John Coltrane, **Giant Steps**, Atlantic - o álbum que qualificou Coltrane como um dos improvisadores mais importantes de seu tempo.

27. John Coltrane, **My Favorite Things**, Atlantic - o precursor de seu quarteto McCoy Tyner e Elvin Jones.

28. John Coltrane, **A Love Supreme**, Impulse - o coroamento da música modal do quarteto.

29. Charles Mingus, **Charles Mingus Presents Charles Mingus**, Candid - o clássico álbum com Eric Dolphy.

30. Charles Mingus, **Mingus Ah Um**, Columbia - contém suas composições mais conhecidas.

31. Charles Mingus, **Let My Children Hear Music**, Columbia - supostamente o favorito de Mingus de seus próprios álbuns; a música dele arranjada para um conjunto grande.

32. Thelonious Monk, **Monk's Music**, Riverside - com John Coltrane, Coleman Hawkins e outros.

33. Thelonious Monk, **Monk's Dream**, Columbia - seu quarteto, que teve longa duração, com Charlie Rouse.

34. Bill Evans, **Sunday At The Village Vanguard**, **Waltz For Debby**, Riverside - disponível como um álbum duplo; uma gravação ao vivo do trio com Scott LaFaro e Paul Motian.

35. Wes Montgomery, **Full House**, Riverside - uma das primeiras gravações dele em hard bop.

36. Sonny Rollins, **Saxophone Colossus**, Prestige - um de seus álbuns mais populares.

37. Sonny Rollins, **The Bridge**, RCA - com Jim Hall.

38. Chick Corea, **Inner Space**, Atlantic - um álbum principalmente de jazz straightahead, com Woody Shaw.

39. Herbie Hancock, **Maiden Voyage**, Blue Note - composições modais, atonais, e de vanguarda, com Freddie Hubbard, Ron Carter e Tony Williams.

40. Wayne Shorter, **Speak No Evil**, Blue Note - algumas de suas melhores composições, com Freddie Hubbard e Herbie Hancock.

41. VSOP, **The Quintet**, Columbia - gravação ao vivo com Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams.

42. Eric Dolphy, **Eric Dolphy At The Five Spot**, Prestige - com Booker Little e Mal Waldron.

43. Eric Dolphy, **Out To Lunch**, Blue Note - influente gravação de vanguarda.

44. Andrew Hill, **Point Of Departure**, Blue Note - com Eric Dolphy e Joe Henderson.

45. Max Roach, **The Max Roach Trio Featuring The Legendary Hassan**, Atlantic - Hassan Ibn Ali é um pianista pouco conhecido que combina aspectos de Thelonious Monk, Cecil Taylor e Don Pullen; esta é sua única gravação conhecida, e é altamente recomendada.

46. Ornette Coleman, **The Shape Of Jazz To Come**, Atlantic - um dos melhores álbuns de seu quarteto freebop.

47. Ornette Coleman, **Free Jazz**, Atlantic - uma improvisação livre coletiva, com Don Cherry, Freddie Hubbard e Eric Dolphy.

48. John Coltrane, **New Thing At Newport**, Impulse - concerto ao vivo; metade deste álbum é com o quarteto Archie Shepp.

49. John Coltrane, **Interstellar Space**, Impulse - duetos livres com Rashied Ali.

50. John Coltrane, **Ascension**, Impulse - improvisação livre com grandes conjuntos.

51. Albert Ayler, **Witches & Devils**, Freedom - vanguarda.

52. Pharoah Sanders, **Live**, Theresa - similar em estilo ao **A Love Supreme**, de Coltrane, mas mais livre.

53. Cecil Taylor, **Jazz Advance**, Blue Note - música relativamente straightahead, inclusive alguns standards, mas com a noção de liberdade harmônica de Taylor.

54. Cecil Taylor, **For Olim**, Soul Note - piano solo livre.

55. Cecil Taylor, **Spring Of Two Blue J's**, Unit Core - livre improvisação em grupo.

56. Sun Ra, **Out There A Minute**, Restless/BlastFirst - big band de vanguarda.

57. Miles Davis, **Bitches Brew**, Columbia - começo do fusion, relativamente livre, com Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin.

58. Mahavishnu Orchestra, **Inner Mounting Flame**, Columbia - fusion orientado ao rock pesado com John McLaughlin.

59. Tony Williams' Lifetime, **Emergency**, Polydor - fusion orientado ao rock pesado, com John McLaughlin.

60. Herbie Hancock, **Headhunters**, Columbia - fusion orientado ao funk.

61. Weather Report, **Heavy Weather**, Columbia - fusion orientado ao pop, com Wayne Shorter, Joe Zawinul, Jaco Pastorius.

62. Chick Corea e Return To Forever, **Light As A Feather**, Polydor - fusion orientado ao jazz latino, com Stanley Clarke e a vocalista Flora Purim.

63. Pat Metheny, **Bright Size Life**, ECM - fusion esotérico com Jaco Pastorius.

64. Steps Ahead, **Modern Times**, Elektra Musician - fusion moderno com Michael Brecker.

65. Miles Davis, **You're Under Arrest**, Columbia - fusion moderno mais funk.

66. Ornette Coleman e Prime Time, **Virgin Beauty**, Portrait - fusion moderno livre.

67. Art Ensemble Of Chicago, **Nice Guys**, ECM - jazz pós-moderno, world music e freebop, com Lester Bowie e Roscoe Mitchell.

68. World Saxophone Quartet, **Dances And Ballads**, Elektra Nonesuch - quarteto de saxofone a capella (sem acompanhamento), com David Murray.

69. David Murray, **New Life**, Black Saint - octeto com Hugh Ragin no trompete.

70. Anthony Braxton, **Composition 98**, hat ART - uma suíte pós-moderna, com Marilyn Crispell, Hugh Ragin e Ray Anderson.

71. John Carter, **Castles Of Ghana**, Gramavision - uma suíte de composições pós-modernas.

72. Willem Breuker, **Bob's Gallery**, BVHaast - big band de vanguarda.

73. Don Pullen / George Adams Quartet, **Don't Lose Control**, Soul Note - jazz pós-moderno orientado ao blues.

74. **Improvised Music New York 1981**, MU - música energética com Derek Bailey, Sonny Sharrock, Fred Frith e John Zorn.

75. Oregon, **45th Parallel**, Portrait - pioneiros de New Age.

76. Paul Bley, **Floater**, Savoy - trio harmonicamente liberado fazendo composições de Paul e Carla Bley e de Ornette Coleman.

77. Abdullah Ibrahim, **African Dawn**, Enja - piano solo com influências sul-africanas.

78. Keith Jarrett, **Mysteries**, Impulse - quarteto com Dewey Redman fazendo pós-bop relativamente livre com influências de world music.

79. Wynton Marsalis, **Think Of One**, Columbia - aventuroso quinteto neoclássico com Branford Marsalis, Kenny Kirkland e Jeff Watts.

80. Wynton Marsalis, **Marsalis Standard Time**, Columbia - standards com alterações rítmicas, com Marcus Roberts.

81. Branford Marsalis, **Crazy People Music**, Columbia - aventuroso quarteto neoclássico com Kenny Kirkland e Jeff Watts.

82. Steve Coleman, **Motherland Pulse**, JMT - M-Base acústico.

83. Steve Coleman, **Drop Kick**, Novus - M-Base elétrico.

84. Gary Thomas, **The Kold Kage**, JMT - M-Base elétrico.

85. Cassandra Wilson, **Jump World**, JMT - M-Base vocal e elétrico com Steve Coleman, Gary Thomas e Greg Osby.

86. Dave Holland, **Extensions**, ECM - quarteto principalmente acústico moderno, com Steve Coleman, Kevin Eubanks e Marvin "Smitty" Smith.

87. Tim Berne, **Pace Yourself**, JMT - frenético jazz pós-moderno.

88. Michael Brecker, **Michael Brecker**, Impulse - pós-bop acústico e elétrico moderno.

89. Charlie Haden, Paul Motian, Geri Allen, **Etudes**, Soul Note - pós-bop acústico moderno.

90. Steve Lacy, **Live At Sweet Basil**, Novus - pós-bop acústico moderno.

91. Phil Woods, **Heaven**, Blackhawk - pós-bop, com Tom Harrell.

92. Gonzalo Rubalcaba, **Discovery**, Blue Note - pós-bop, com inflências cubanas.

93. Don Byron, **Tuskegee Experiments**, Elektra Nonesuch - pós-modern, pós-bop.

94. Don Pullen, **Kele Mou Bana**, Blue Note - pós-moderno com influências de world music e blues.

95. David Murray, **Shakill's Warrior**, DIW - blues pós-moderno com Don Pullen no órgão.

Standards do Jazz

As músicas desta lista estão entre aquelas que são mais tocadas por músicos de jazz. Eu fiz uma tentativa de categorizá-las com base em como elas são geralmente tocadas. A maioria das composições foram escritas por músicos de jazz, exceto pelas que estão marcadas "standard".

Você deve tentar ficar familiarizado com o maior número possível dessas músicas. A maioria delas pode ser encontrada no *Real Book* ou nos livros de Chuck Sher.

1. All Blues	blues, modal
2. All Of Me	standard
3. All The Things You Are	standard
4. Anthropology	mudanças rítmicas, swing
5. Au Privave	blues, swing
6. Autumn Leaves	standard
7. Beautiful Love	standard
8. Beauty And The Beast	rock
9. Billie's Bounce	blues, swing
10. Black Orpheus (Manhã de Carnaval)	latino
11. Blue Bossa	latino
12. Blue In Green	balada, modal
13. Blue Monk	blues, swing
14. Blue Train	blues, swing
15. Blues For Alice	blues, swing
16. Bluesette	3/4, swing
17. Body And Soul	balada, standard

18. C Jam Blues	blues, swing
19. Caravan	latino, swing
20. Ceora	latino
21. Cherokee	swing
22. Confirmation	swing
23. Darn That Dream	balada, standard
24. Desafinado	latino
25. Dolphin Dance	modal, atonal
26. Donna Lee	swing
27. Don't Get Around Much Anymore	swing
28. E.S.P	atonal
29. A Foggy Day	standard
30. Footprints	3/4, blues, modal
31. Freddie Freeloader	blues, modal
32. Freedom Jazz Dance	atonal
33. Four	swing
34. Garota de Ipanema	latino
35. Giant Steps	swing
36. Goodbye, Pork Pie Hat	balada, swing
37. Have You Met Miss Jones	standard
38. I Mean You	swing
39. I Remember Clifford	balada, swing
40. I Thought About You	standard
41. If I Were A Bell	standard
42. Impressions	modal
43. In A Sentimental Mood	balada, swing
44. In Walked Bud	swing
45. Joy Spring	swing
46. Just Friends	standard
47. Killer Joe	swing
48. Lady Bird	swing
49. Lullaby Of Birdland	swing
50. Mr. P.C.	blues, swing
51. Maiden Voyage	modal
52. Mercy, Mercy, Mercy	rock
53. Misty	balada, standard
54. Moment's Notice	swing
55. My Favorite Things	3/4, modal, standard
56. My Funny Valentine	balada, standard
57. My Romance	standard
58. Naima	balada, modal
59. A Night In Tunisia	latino, swing
60. Nica's Dream	latino, swing
61. Nostalgia In Times Square	swing
62. Now's The Time	blues, swing
63. Oleo	mudanças rítmicas, swing
64. On Green Dolphin Street	latino, swing, standard
65. Ornithology	swing
66. Recorda Me	latino
67. Red Clay	rock
68. Round Midnight	balada, swing
69. St. Thomas	latino
70. Satin Doll	swing
71. Scrapple From The Apple	swing
72. The Sidewinder	blues, swing
73. So What	modal
74. Solar	swing
75. Some Day My Prince Will Come	3/4, standard
76. Song For My Father	latino
77. Speak No Evil	modal, atonal
78. Stella By Starlight	standard
79. Stolen Moments	blues, modal
80. Straight, No Chaser	blues, swing
81. Sugar	swing

82.	Summertime	standard
83.	Take Five	5/4, modal
84.	Take The "A" Train	swing
85.	There Is No Greater Love	standard
86.	There Will Never be Another You	standard
87.	Up Jumped Spring	3/4, swing
88.	Waltz For Debby	3/4, swing
89.	Wave	latino
90.	Well, You Needn't	swing
91.	When I Fall In Love	balada, standard
92.	Yardbird Suite	swing